No. 171-1

Vol 1-I

Pt. 1.

LA MAITRISE

JOURNAL

DE

MUSIQUE RELIGIEUSE.

1re ANNÉE. 1857-1858.

*41.171.1
V.1.41.1
1857
9651

1re Année. — N° 1. 15 Avril 1857.

LA MAITRISE

JOURNAL

DE

MUSIQUE RELIGIEUSE.

L. NIEDERMEYER
Directeur-fondateur.

J. D'ORTIGUE
Rédacteur en chef.

.... Ut non esset dispar ordo psallendi, quibus erat compar ardor credendi.
CONTR. SYNOD. GRÆC.

Un numéro par mois, — paraissant du 10 au 15, — contenant une feuille de texte et six morceaux de CHANT et d'ORGUE, dus aux maîtres contemporains, ou empruntés aux chefs-d'œuvre classiques, reproduits avec la plus grande correction et accompagnés de notices et notes sur leur origine et leur exécution.

HEUGEL et Ce, éditeurs.

CONDITIONS D'ABONNEMENT :

1° **ABONNEMENT COMPLET, Texte, Orgue et Chant réunis**, un an, 12 livraisons, renfermant 72 morceaux : messes, motets, psaumes, etc., offertoires, antiennes, communions, etc. — Paris : 30 fr. — Province : 36 fr. — Étranger : 42 fr.

2° **Chant** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

3° **Orgue** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

Texte seul. — Paris et Province : 6 fr. — Étranger : 8 fr.

Adresser franco un bon sur la poste à **MM. HEUGEL et Ce**, éditeurs du **Ménestrel**, Aux bureaux de **la Maîtrise**, 2 bis, rue Vivienne.

Typ. Charles de Mourgues frères. rue Jean-Jacques Rousseau, 8.

SOMMAIRE DU N° 1.

TEXTE.

I. Pourquoi nous nous appelons *la Maîtrise*. J. D'ORTIGUE. — II. Enseignement de la musique religieuse; École de M. Niedermeyer; Pièces relatives à sa fondation. — III. Silvio Antoniano, surnommé l'Orphée de Rome; Anecdote du temps de Palestrina. J. D'ORTIGUE. — IV. Adhésions. — V. Traité de l'accompagnement du plain-chant. Avis. L.-N. J. D'O. — VI. Notes sur les Maîtres anciens et sur l'exécution de leur musique : 1° Musique dite *alla Palestrina;* 2° *J.-S. Bach*, Prélude et fugue en *mi* mineur. L. NIEDERMEYER. — VII. Nouvelles. — VIII. Chronique musicale de la presse.

MUSIQUE DE CHANT.

I. PALESTRINA. *Kyrie* à 4 voix de la messe *Æterna Christi munera*.
II. AUBER. *O Salutaris* à 4 voix. } Salut.
III. L. NIEDERMEYER. *Ave Maria* pour ténor ou soprano. } Salut.

ORGUE.

I. J.-S. BACH. Prélude et fugue en *mi* mineur.
II. LEFÉBURE-WÉLY. Prière.
III. L. NIEDERMEYER. Offertoire.

POURQUOI NOUS NOUS APPELONS LA MAITRISE.

Le nom que nous plaçons à la tête de ce recueil est plus qu'un titre, c'est un Programme; c'est le nom d'une institution qui, avec des fortunes diverses, a fourni, non sans gloire, une carrière de plus de douze siècles, et qui s'est montrée singulièrement féconde, comme on en peut juger par la décadence profonde qu'a entraînée sa chute. Ce sont les Maîtrises qui propagèrent dans toute l'Europe chrétienne le chant ecclésiastique, qui en constituèrent l'enseignement avec l'étude des lettres humaines, qui en répandirent le goût; leur nom est le symbole d'un passé qui mérite, de quiconque s'intéresse aux destinées de l'art musical, une tendre et respectueuse reconnaissance, et nous ne pouvons nous empêcher de croire que, tombé pour un temps dans l'oubli, il deviendra pour la musique d'église le gage d'un avenir prospère et d'un éclat renaissant.

I.

La Maîtrise des siècles écoulés n'est pas seulement, comme nous l'apprennent les dictionnaires, le logement destiné aux enfants de chœur et à leur maître dans les cathédrales ou collégiales; c'est l'institution elle-même dans la multiplicité de ses attributions, qui s'amoindrit, il est vrai, peu à peu avec le temps, mais qui, dans l'origine, embrassait l'enseignement ecclésiastique et laïque tout entier. De ces écoles sortirent des prélats, des papes, des grands hommes. Sergius Ier, vers la fin du VIIe siècle, Sergius II, plus d'un demi-siècle après lui, avaient étudié dans l'école de Rome; Grégoire II, Paul Ier, Étienne III, s'étaient formés à la même discipline; Étienne, chorévêque et abbé de Lobbes, préludait à sa haute dignité par les fonctions d'enfant de chœur dans la célèbre école de Metz; un cardinal enterré à Saint-Jean de Lyon s'y était, dans sa jeunesse, acquitté des mêmes devoirs; l'illustre pape Urbain IV avait passé ses premières années dans la psallette de Troyes. Plusieurs siècles après, lorsque l'organisation des Maîtrises se fut profondément modifiée, et lorsque l'art mondain se fut de plus en plus éloigné de l'art ecclésiastique, les Maîtrises étaient encore les seuls établissements où se formaient les artistes destinés à la culture de la musique profane. En même temps que les églises y trouvaient leurs chantres, leurs organistes, leurs maîtres de chapelle, c'est à elles que le monde devait ses compositeurs les plus applaudis. Bien

plus, et quoique dans les Maîtrises l'étude de la musique instrumentale fût naturellement négligée, et celle de la musique dramatique formellement interdite, les régiments y allaient chercher leurs instrumentistes, les théâtres lyriques leurs orchestres et leurs acteurs, pour exécuter ou chanter des opéras que des maîtres de chapelle avaient écrits.

Il n'est pas sans intérêt pour le sujet qui nous occupe de rappeler ici les noms les plus éclatants dans cette série non interrompue de noms distingués, et quelques-uns illustres, qui sont l'honneur de la profession pendant plus de deux siècles, et proclament la fécondité de l'institution admirable à laquelle l'art musical en est redevable. Parmi les artistes éminents qui les ont rendus célèbres, les uns avaient reçu dans les Maîtrises les premiers éléments de leur art, d'autres avaient été formés en dehors de ces écoles par des maîtres de chapelle, ou remplirent eux-mêmes ces fonctions. Tous doivent, d'une façon plus ou moins directe, leurs succès à l'enseignement dont les Maîtrises étaient le foyer. Ce sont d'abord, avant l'avénement de la musique dramatique, et lorsque, timidement encore, l'art moderne sort du temple pour fredonner quelques « airs de table et de lict », Du Caurroy, Intermet et Claudin, qu'Annibal de Gantez appelle « nos anciens » (1); puis, dans la génération suivante, Veillot, maître de Notre-Dame; Péchon, maître de Saint-Germain; Hautecousteaux, maître de la Sainte-Chapelle; Fremat, Cosset, Gobert, Boesset, « qui est excellent en toutes ces œuvres »; Moulinier, Lambert enfin, à qui Boileau a fait l'honneur de placer son nom à côté de celui de Molière, et dont la présence était un attrait de plus dans les réunions de ce temps. Heureux homme qui trouvait à la fois le moyen de plaire au satirique et d'obtenir « l'adueu des dames de Paris »!

Vers le même temps composait Cambert, organiste de l'école collégiale de Saint-Honoré, qui fut, à l'Opéra, le prédécesseur de Lulli, et fit représenter, en 1647, *la Pastorale*, le premier opéra composé par un Français. A partir de ce moment, l'art moderne assure chaque jour davantage son triomphe; la musique dramatique prend une place toujours plus grande dans les préoccupations du public le plus lettré et le plus délicat qui fut jamais; les succès du théâtre amènent à leur suite la gloire retentissante, et quelquefois la fortune. La plupart des maîtres de chapelle entrèrent avec ardeur dans cette carrière nouvellement ouverte. Cependant, on compte encore, surtout vers la fin du XVIIe siècle et dans la première moitié du XVIIIe, bon nombre de maîtres de chapelle qui semblent s'être renfermés dans le sanctuaire, et dont la réputation mérite de leur survivre : tels sont Campra et Gilles, tous deux élèves de G. Poitevin, le premier, maître de Notre-Dame de Paris, le second, maître de Saint-Étienne de Toulouse, de qui la messe des morts, alors célèbre, fut exécutée au service funèbre de Rameau; Bernier, maître de la Sainte-Chapelle, le plus grand contrapuntiste peut-être de ce temps, et chef d'une école renommée; Gauzargues enfin, déjà moins fameux que ses prédécesseurs, et dont la vie dépasse la moitié de ce siècle. Les organistes, exécutants plutôt que compositeurs, plus remarquables par les qualités de leur jeu que par la puissance de leur génie, conservent plus longtemps les grandes traditions qui avaient placé si haut dans l'estime de l'Europe notre école française. Les leçons de Marchand pouvaient seules, à cette époque, donner à un organiste le brevet d'homme de goût. Le nom de Couperin est celui d'une famille dont les membres se font applaudir depuis le règne de Louis XIII jusqu'aux premières années de ce siècle, et parmi lesquels il suffit de citer François, surnommé *le Grand*. Daquin touchait, à six ans, le clavecin devant Louis XIV, et tenait, à douze, l'orgue des chanoines réguliers de Saint-Antoine; Haendel, un jour, n'osa pas se faire entendre devant lui, et Rameau, sur qui il l'emporta dans un concours, le considérait comme le seul artiste contemporain qui eût eu le courage de résister au torrent du goût nouveau. Il faut encore nommer Balbâtre, Charpentier, Séjan, qui tint au Conservatoire naissant une classe d'orgue bientôt supprimée, en l'honneur de qui Delille écrivit quelques vers médiocres, et que nous retrouverons bientôt; Boëly enfin, d'abord enfant de chœur à Saint-Eustache, et dont le fils, M. A.-P.-F. Boëly, a associé le nom aux grands noms classiques.

Mais les artistes qui composaient pour la scène, et qui, pour la plupart, avaient dirigé ou dirigeaient en même temps des chapelles, sont ceux parmi lesquels on trouve le plus grand nombre des noms consacrés encore de nos jours par le souvenir du public lettré. Ces noms portent témoignage en notre faveur, et nous ne pouvons nous dispenser de citer au moins les principaux : Clerambault, auteur, à treize ans, d'un motet à grand chœur, directeur des concerts de Mme de Maintenon, organiste des grands Jacobins et de Saint-Cyr; Lalande, d'abord enfant de chœur, et qui fut plus tard organiste à la fois de quatre églises; Monteclair, élève de la psallette de Langres, qui introduisit la contrebasse dans l'orchestre de l'Opéra; Rameau, en son temps la gloire de l'école française, et qui meurt au moment d'obtenir des lettres de noblesse; Blanchard, comme Gilles et Campra, élève de G. Poitevin; Mondonville, qui fit, en 1754, représenter à Paris un opéra en vers languedociens de sa façon; Floquet, qui, avant d'avoir six ans, s'écriait : « Je veux être maître de musique! » et qui le fut; Philidor, le père de notre opéra-comique, chez qui le joueur d'échecs n'a pas fait oublier le musicien; Gossec, Grétry, qui, formés dans des Maîtrises, servent la messe avant de charmer le public par leurs compositions; Champein, l'auteur de *la Mélomanie*, maître de chapelle à treize ans; Méhul, organiste à dix; Lesueur, élève de la maîtrise d'Amiens; Gaveaux; Boïeldieu enfin, qui, pendant ses premières années, revêt, dans la cathédrale de Rouen, l'humble habit d'enfant de chœur. A mesure que nous approchons de notre époque, les Maîtrises, toujours déclinantes, deviennent plus stériles; toutefois, nous pouvons suivre encore, aujourd'hui même, la trace au moins de leur existence, par des témoignages qui nous démontrent ce que, plus fortement organisées, elles auraient pu produire. Nous en verrons bientôt d'autres preuves; qu'il nous suffise de dire ici que nous devons à la psallette d'Aix M. Félicien David, que notre maître à tous, M. Fétis, fils d'un organiste de Mons, était à neuf ans organiste du chapitre noble de Sainte-Waudru, et qu'un de nos violonistes les plus distingués, M. Bessems, se fait honneur d'avoir appartenu à la Maîtrise de Notre-

(1) Voir l'*Entretien des Musiciens*, petit in-12. Auxerre, 1643.

Dame d'Anvers, d'où était sorti avant lui un homme de talent, M. Martine. Chez les étrangers, des institutions analogues produisaient des résultats semblables ; elles nous donnaient, en Italie, Frescobaldi; en Allemagne, Gluck, Froberg, Haendel et Bach.

On comprend que l'art du chant ne doit pas aux Maîtrises moins de reconnaissance que l'art de la composition. « Tous les chanteurs qui ont eu quelque célébrité, dit M. Portalis dans un rapport que nous aurons occasion de citer plus loin, avaient reçu leur éducation dans les Maîtrises.» Elles étaient surtout, en effet, instituées pour former des chanteurs, et l'éclat des services qu'elles ont rendus à cet égard, ajouté à la confusion que produisait leur nom même, a trop fait oublier parmi nous et a trop rejeté dans l'ombre la part décisive qu'elles ont prise au développement et au progrès de la composition musicale. Quoi qu'il en soit, on se souvient encore de quelques acteurs célèbres, applaudis dans les théâtres après avoir chanté avec succès dans les chapelles; de Jéliotte et de Legros, qui furent également compositeurs; de Larrivée, qui remplaça Jéliotte; de Lays, artiste instruit qui écrivait aussi de la musique agréable, mais (détail que les habitudes de notre temps nous rendront difficile à comprendre) sans dessein de la publier, et seulement pour se mettre en état de juger mieux celle des autres. Rousseau passait à ce moment pour posséder la plus belle haute-contre; M. Lablache, qu'il suffit de nommer, nous a été donné par une Maîtrise, et l'un des grands chanteurs de notre époque, M. Duprez, s'est formé dans la célèbre école de Choron.

II.

Cependant, l'art profane se développait de plus en plus et cherchait toujours davantage ses effets dans des artifices étrangers à l'art religieux. Vers 1774, des compositeurs formés en Italie, Gluck, Piccini, Sacchini, opérèrent en France une véritable révolution musicale; toutes les idées anciennes sur le chant dramatique furent discutées, et finalement condamnées. Les novateurs ne trouvèrent plus dans les Maîtrises des artistes qui exprimassent à leur goût leur pensée émancipée. Oubliant à la fois l'origine et le but de ces établissements, et s'étonnant qu'ils ne pussent pas satisfaire pleinement à des besoins qu'ils n'avaient pas pu, qu'ils n'avaient pas dû prévoir, ils s'en prirent de leur impuissance aux écoles capitulaires; ils leur reprochèrent (reproche bizarre!) de former des chanteurs qui apportaient sur la scène les habitudes du lutrin; ils les accablèrent enfin de critiques bien différentes de celles qu'elles méritaient. On pensa alors à fonder des institutions étrangères aux traditions ecclésiastiques. L'Opéra établit d'abord une école de chanteurs dans ses magasins, et peu après on organisa l'Ecole royale de chant et de déclamation. Ces premiers germes d'un établissement dont le moment n'était pas encore venu, de notre Conservatoire, demeurèrent complétement stériles, et furent loin de rendre les Maîtrises inutiles.

Sans doute les Maîtrises étaient bien déchues depuis les siècles de Charlemagne ou de Gerson, à ne considérer que les études musicales dans le cercle étroit desquelles tant de causes les avaient peu à peu renfermées. Elles avaient commis une grande faute, la plus grave, à vrai dire, qu'on ait le droit de leur reprocher : elles s'étaient laissé envahir par l'art profane, désormais triomphant, et ne l'avaient pas même arrêté à la porte du sanctuaire; bien plus, elles en avaient chassé, autant qu'elles l'avaient pu, l'art religieux lui-même, et ne lui avaient laissé qu'une place subalterne et dédaignée dans ces temples où il avait régné. Lorsqu'au commencement du XVIIIe siècle on entreprit une funeste réforme de la liturgie, cette réforme, conduite sans intelligence et sans savoir, ne produisit que de détestables résultats. Tout cela est juste et vrai. Nous devons cependant songer à réparer ce grand désastre plutôt qu'à le juger avec une sévérité trop juste, mais intempestive. La musique dramatique n'avait alors ni personnel qui lui fût propre, ni établissement pour le créer; ce furent les musiciens sortis des Maîtrises qui en débrouillèrent les éléments encore confus, qui en favorisèrent l'essor, qui la conduisirent à un haut point de perfection, et qui la livrèrent ensuite aux grands maîtres qui l'ont illustrée. Pouvait-on espérer que, dans l'ardeur de ces premiers efforts et dans l'enivrement de ces premières conquêtes, ces artistes conserveraient assez de sang-froid pour faire de légitimes distinctions et un juste partage entre l'art consacré à la peinture des émotions terrestres et l'art plus pur qui convient à l'expression des sentiments religieux? Une telle conduite eût été contraire aux idées que les hommes de ce temps se formaient des arts, et à leurs notions critiques; leurs convictions arrêtées, et toutes d'une pièce, n'admettaient pas de semblables compromis.

III.

Les reproches, d'ailleurs, que d'un autre point de vue on adressait aux Maîtrises, étaient-ils aussi justes que de nos jours on a l'habitude de le croire? Nous trouvons à cet égard des détails du plus vif intérêt dans un rapport de M. Portalis (1) que nous avons déjà cité, et dans un rapport de M. Bigot de Préameneu sur le même sujet (2). Nous devons la communication de ces précieux documents à M. Hamille, chef de division au ministère des cultes, si versé lui-même dans ces matières, et de qui nous aurons bientôt à invoquer ici l'autorité. Voici d'abord comment M. Portalis juge, d'un mot et sans hésitation, les Maîtrises antérieures à la révolution française : « Si précédemment, dit-il, il n'y avait point d'autres institutions publiques pour l'enseignement de la musique vocale, c'est que non-seulement les Maîtrises suffisaient, mais c'est qu'en outre il était reconnu qu'elles ne pouvaient être remplacées. » Quelle était donc cette grande institution à l'époque où la révolution allait la faire disparaître? Avant 1789, la France contenait quatre cents Maîtrises et chœurs de musique, et autant de maîtres de chapelle entretenus par les chapitres des cathédrales, des collégiales, par les curés des paroisses, par les monastères; chaque Maîtrise contenait en moyenne vingt-cinq à trente personnes, et le nombre des musiciens répandus dans tout le pays formait ainsi un total d'environ dix mille artistes, parmi lesquels il fallait compter quatre mille

(1) Rapport à S. M. l'Empereur et roi, par S. Exc. le ministre des cultes (19 avril 1807).

(2) Rapport concernant l'organisation des maîtrises et chœurs des églises cathédrales (30 juin 1813).

élèves ou enfants de chœur. Ce nombre était jugé nécessaire pour atteindre, dans la population, toutes les vocations et toutes les aptitudes, et pour en faire sortir quelques hommes d'un vrai talent dans le chant ou dans la composition. On estimait alors que quatre ou cinq mille chanteurs, formés par ces écoles, pouvaient lire « toute musique à livre ouvert. » Paris seul en contenait quatre ou cinq cents de cette force. Les élèves des psallettes vivaient en commun, sous la direction du maître, soumis à une continuelle surveillance et à une bonne discipline. Ils y entraient à un âge très-tendre, de manière à acquérir dans la pratique, et surtout dans la lecture de la musique, cette habileté et cette aisance auxquelles plus tard on tente vainement d'atteindre. L'étude de la musique était leur principale affaire, et nous avons vu, par plus d'un exemple cité plus haut, qu'ils y obtenaient souvent des succès d'une étonnante précocité. Ils recevaient aussi, dans les Maîtrises, les éléments de l'instruction littéraire; néanmoins, il y a lieu de craindre que vers les derniers temps cette partie de leur éducation n'ait été bien négligée, et déjà Bordenave se plaignait, au milieu du XVIIe siècle, que, contrairement à l'esprit primitif des écoles capitulaires, on soumît les jeunes enfants de chœur à un enseignement trop exclusivement musical. Quoi qu'il en soit, et malgré cette lacune regrettable, quelle vaste organisation ! quelle machine puissante pour arracher, en quelque sorte, aux entrailles du pays, tous les organes bien doués, toutes les imaginations fécondes, et pour lui faire produire toutes les richesses musicales qu'il renferme ! Comment imaginer qu'une seule voix, qu'un seul talent échappe ? Peut-on rien concevoir qui soit comparable à cet immense réseau jeté sur le pays, et dont les mailles serrées ne laissent rien passer de ce qui peut servir la cause de l'art ? Ces Maîtrises, dispersées sur tout le territoire, rassemblaient, essayaient, pour ainsi dire, de nombreux élèves; mais elles les recueillaient sans les déplacer, sans les enlever à leur pays, à leurs habitudes, presque à leur famille; sans les condamner à la nécessité, désormais inévitable; d'embrasser une carrière à laquelle peut-être ils ne se trouveraient pas propres; sans la leur montrer par le côté du plaisir, de la distraction et des succès faciles; sans allumer chez eux une ambition excessive et trop souvent châtiée avec dureté. On n'entrait dans ces écoles que pour y poursuivre une profession obscure et modeste, et des succès plus éclatants ne se présentaient que vaguement dans le lointain comme la récompense exceptionnelle d'une nature heureusement douée ou d'un travail persévérant. Aux esprits d'élite, elles ouvraient la voie du sacerdoce; aux aptitudes moyennes, elles réservaient dans les bas-chœurs les places de chantres, qui leur permettaient de vivre honorablement dans leurs provinces, au lieu de se presser dans Paris, sans profit pour eux ni pour l'art; aux intelligences plus fortes, elles offraient les titres, alors très-considérés, d'organistes ou de maîtres de chapelle; aux caractères plus ambitieux, elles permettaient d'espérer les succès du théâtre; aux humbles, enfin, à ceux qui s'étaient fourvoyés, elles ne rendaient pas toute retraite impossible, elles les renvoyaient à l'abri du foyer domestique, qu'ils n'avaient jamais complétement perdu de vue, pourvus d'une éducation supérieure le plus souvent à celle des populations au milieu desquelles ils vivaient, et qui leur permettait de trouver de suffisants moyens d'existence dans l'exercice de quelque profession honorable.

Si favorables à l'étude du chant et de la composition, si bien entendues pour concilier les intérêts de la musique avec les intérêts des musiciens, elles ne servaient pas avec moins de bonheur les progrès généraux de l'art musical et le développement d'un goût pur et élevé parmi les populations. Ces Maîtrises nombreuses, formant des groupes distincts, constituaient de petites écoles provinciales caractérisées par des tendances diverses, par des préférences particulières, et dont l'heureuse rivalité tournait au profit de l'art. On vantait surtout, pendant le XVIIe siècle, les airs de Provence; les maîtres de Picardie occupaient aussi dans l'estime publique une place honorable. Tout ce mouvement, toute cette émulation, c'était la vie. D'un autre côté, M. J.-B. Laurens nous attestait naguère l'influence salutaire qu'avait exercée et que n'a pas cesser d'exercer jusqu'à nos jours sur le goût musical du peuple la Maîtrise de Carpentras; et ce qui est vrai de cette psallette du Comtat l'était également de beaucoup d'autres. Faut-il donc s'étonner que M. Bigot de Préameneu pût dire en son rapport : « L'école française a été extrêmement brillante depuis Louis XIV jusqu'à la fin du XVIIIe siècle » ?

Voilà ce qu'étaient les Maîtrises, et avec elles l'art musical sous l'ancien régime. L'espace nous manque pour montrer aujourd'hui ce qu'il devint sans elles au commencement de ce siècle; ce sera l'objet d'un prochain article (1).

J. D'ORTIGUE.

ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE,

ÉCOLE DE M. NIEDERMEYER.

Pièces relatives à sa fondation.

Le *Prospectus* qui accompagne notre premier numéro rend superflue une déclaration de principes plus étendue; nous n'avons pas besoin d'insister auprès de ceux qui partagent nos opinions. Toutefois nous croyons utile de donner ici un extrait de la lettre que M. Niedermeyer adressa à M. Fortoul, lorsque le directeur de l'École de musique religieuse soumit à l'approbation de M. le Ministre de l'Instruction publique et des cultes le projet de fondation de cet établissement. Il ne faut pas perdre de vue que le plan de M. Niedermeyer n'avait alors pour objet que la fondation de son École, laquelle depuis cette époque a considérablement agrandi le cercle de son enseignement. L'étude du plain-chant, par exemple, et celle du piano et de l'orgue, ne figuraient pas dans le projet avec l'importance qu'elles ont acquise par le fait en quelques années; mais les idées

(1) Nous accueillerons avec gratitude tous les renseignements qu'on voudra bien nous communiquer sur l'histoire des Maîtrises de la province et de l'étranger, et sur les sources et documents qui concernent cette histoire.

fondamentales restent les mêmes, et *la Maîtrise* tient à honneur de les adopter et de proclamer qu'elle y sera fidèle.

Monsieur le Ministre,

« Depuis longtemps on remarque en France, comme en Allemagne et en Italie, une décadence complète de la musique religieuse.

« Les causes de cette décadence sont : l'abandon de plus en plus général de l'étude du contrepoint et de la fugue, l'admission dans l'église de tous les instruments usités dans la musique profane, l'emploi exclusif du style dramatique, et l'introduction dans la musique sacrée de toutes les ressources de l'harmonie moderne.

« Bien que les formes classiques du contrepoint et de la fugue s'appliquent plus spécialement à l'art religieux, leur étude n'est pas moins nécessaire au progrès des autres parties de l'art; ce n'est que par cette étude que le compositeur apprend à donner une importance égale à chaque partie dans la musique d'ensemble, à développer l'idée musicale, en la présentant sous toutes les formes dont elle est susceptible, et à imprimer ainsi à toutes ses compositions cette unité qui est un des signes distinctifs de toute œuvre classique, et que ne sauraient offrir des morceaux composés d'un trop grand nombre d'idées plus ou moins disparates.

« C'est à une étude sérieuse du contrepoint et de la fugue que Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, ont dû le développement complet de leur génie et leur supériorité, comme c'est par l'étude approfondie des littératures grecque et latine que Montaigne, Corneille, Racine, Molière, sont devenus de grands écrivains français. De l'emploi dans l'église du style dramatique et de tous les instruments usités dans la musique profane devait nécessairement résulter la confusion des deux genres, et si quelques maîtres ont su ne pas trop s'écarter du style religieux dans quelques unes de leurs œuvres, écrites avec accompagnement d'orchestre et dans le style dramatique, on peut cependant affirmer que toute la musique sacrée composée depuis plus d'un siècle ne renferme qu'un nombre très restreint de morceaux qui répondent entièrement au but auquel ils ont été destinés.

« C'est au sentiment le plus pur, le plus élevé de l'âme, au sentiment religieux, que l'art a dû de tout temps ses progrès et sa splendeur; l'art grec a été le produit de l'idée religieuse, erronée il est vrai, et c'est le Christianisme qui, à une époque de foi vive, a inspiré les nombreux chefs-d'œuvre en tout genre qui ont fait la gloire de l'Italie au seizième siècle.

« Lorsque l'art profane n'a plus sa source dans la religion, il ne tarde pas à perdre sa noblesse, et, ainsi dégradé et ne pouvant plus exprimer que les mauvaises passions de l'homme, il vient jusque dans le sanctuaire se substituer à l'art religieux qui n'est plus.

« Nous sommes malheureusement arrivés à une de ces époques funestes, et le moyen le plus efficace de relever l'art serait d'encourager les études classiques, et de faire revivre ainsi la musique religieuse, qui est la musique classique par excellence. Il serait nécessaire d'introduire en même temps une réforme radicale de la musique dans les églises, où, sans proscrire d'une manière absolue les compositions modernes à grand orchestre, qui pourront toujours être employées convenablement dans certaines solennités, il faudrait, pour les cérémonies ordinaires du culte, revenir à la musique dite à la Palestrina.

« Cette musique que Palestrina et d'autres grands maîtres du seizième siècle, des écoles française, belge, italienne, avaient amenée à un si haut degré de perfection, était écrite pour les voix seules et ne renfermait qu'un très petit nombre d'accords. Ces accords, les plus simples et les plus naturels de tous ceux que nous connaissons, ne se prêtaient qu'à l'expression toujours imple et grave de sentiments de paix, d'adoration et de douleur.

« L'emploi fréquent des imitations et des autres formes du contrepoint ôtait aussi à cette musique tout ce qu'un rhythme régulier a de trop arrêté et de trop positif, et lui imprimait ce caractère vague qui s'allie si bien aux aspirations de l'âme vers Dieu.

« De ces éléments résultait une musique douce, calme, pleine de majesté et digne en tout point de faire partie des cérémonies du culte, et, lorsque l'invention d'accords nouveaux eut permis l'expression de tous les sentiments passionnés et donné naissance à l'art dramatique, il est à regretter que, pour ce qui concerne l'art religieux, on ne se soit pas tenu à cette admirable musique, qui d'ailleurs n'excluait nullement le progrès, comme le prouvent les belles compositions écrites jusque dans le dix-septième siècle par Allegri sur les lamentations de Jérémie et sur les paroles du *Miserere*, ainsi que beaucoup d'autres morceaux à la Palestrina écrits jusque dans le dix-huitième siècle.

« Une semblable réforme, adoptée franchement et continuée avec persévérance dans quelques-unes des grandes paroisses de Paris, aurait une influence décisive sur la régénération de l'art religieux. Le public, habitué à toutes les licences de l'art moderne, trouverait peut-être d'abord cette musique simple et monotone, mais il ne tarderait pas à en sentir les beautés, et l'audition de ces chefs-d'œuvre abandonnés, encourageant les musiciens à les étudier, exercerait une salutaire influence jusque sur les compositions écrites avec accompagnement d'orchestre et dans le style dramatique.

« Pour l'introduction successive de cette réforme dans les églises et pour la résurrection des études classiques, une mesure indispensable serait la fondation d'une École dans le genre de celle que Choron avait créée, et qui, malgré son peu de durée, avait rendu de si grands services à l'art musical tout entier.

« Cette institution deviendrait en peu de temps une grande Maîtrise destinée à former, pour les cathédrales de France et les grandes paroisses de Paris, une pépinière d'enfants de chœur qui, plus tard, deviendraient, chacun selon son aptitude particulière, des chanteurs, des maîtres de chapelle et des compositeurs. »

L. Niedermeyer.

Monseigneur Sibour avait daigné accorder son approbation à ce projet, et trente-deux curés avaient joint leur signature à celle du vénérable prélat.

M. le Ministre de l'Instruction publique et des cultes lui donna à son tour son assentiment, et le recommanda à NN. SS. les évêques par une Circulaire dont nous croyons devoir citer les passages suivants :

« Monseigneur,

« La musique religieuse, qui ajoute un si grand éclat aux solennités du culte, a perdu le caractère sacré que lui assignaient ses antiques traditions. Il faut surtout attribuer cette décadence à l'absence d'écoles spéciales et à l'obligation où l'Église est aujourd'hui réduite de demander au théâtre ses organistes, ses chanteurs, ses maîtres de chapelle et ses compositeurs.

« Comme tous les amis de l'art religieux, vous aurez assurément regretté, Monseigneur, qu'aucune tentative n'ait été faite encore pour doter nos sanctuaires d'une véritable musique sacrée, et d'artistes élevés et formés pour elle. Cet essai, que j'espère voir couronné d'un plein succès, M. Niedermeyer vient de l'entreprendre, en fondant à Paris une école où seront préparés, par l'étude du chant, du contre-point, de la fugue, et des chefs-d'œuvre des grands maîtres des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, tous les artistes destinés à composer les maîtrises et les chapelles de nos cathédrales, depuis le simple enfant de chœur jusqu'au compositeur.

« Le plain-chant, base de la musique religieuse, sera, dans cette école, l'objet d'un soin particulier. Son exécution, maintenant abandonnée à la routine, ne produit que des effets incomplets. On semble oublier que c'est à sa tonalité propre que le plain-chant doit ce caractère grave et religieux qu'on lui fait perdre en l'associant à l'harmonie moderne. L'étude des grands maîtres du XVIe siècle ramènera utilement l'attention sur cette vérité méconnue. Dans leurs œuvres écrites pour les voix seules, la plupart des sujets sont empruntés au plain-chant, et la tonalité des développements qu'ils leur donnent ne s'éloigne jamais de celle du plain-chant lui-même.

« Déjà ces idées ont été comprises et encouragées par Monseigneur l'archevêque et par MM. les curés de Paris. J'espère, Monseigneur, qu'elles auront également votre approbation.....

« Agréez, etc.

« *Le Ministre secrétaire d'État au département de l'Instruction publique et des cultes,*

« H. Fortoul. »

SILVIO ANTONIANO,

SURNOMMÉ L'ORPHÉE DE ROME.

Anecdote du temps de Palestrina.

Il y a un livre intitulé : *Essai sur les grands événements par les petites causes.* C'est un petit ramassis anonyme d'histoires plus ou moins divertissantes et arrangées avec plus ou moins d'agrément pour justifier l'idée que ce titre fait naître d'abord dans l'esprit. On lit en tête des chapitres des *sommaires* tels que ceux-ci :

— « Un ordre de se faire raser la barbe causa des troubles en France pendant plusieurs années. »

— « La prononciation d'une lettre de l'alphabet causa une grande dispute dans l'Université de Paris. »

— « Quelques poules prises à un curé sont cause qu'une terrible sédition est appaisée. » Etc.

Toutefois l'auteur (je suis bien aise de faire connaître son nom aux bibliophiles; j'espère qu'il s'en trouvera parmi nos lecteurs), Adrien Richer, à qui l'on doit également un *Abrégé chronologique de l'histoire des empereurs*, a oublié d'insérer dans son recueil une fort jolie anecdote qui nous intéresse particulièrement, et qui pourrait figurer avec ces mots pour *sommaire :*

Un bouquet offert à un cardinal par un jeune enfant de onze ans est cause du maintien de la musique ecclésiastique dans les temples.

Ne conviendrez-vous pas que c'est là une lacune regrettable, et que nous devons nous empresser de la remplir au plus tôt ? Nous ? non pas précisément, mais bien Joseph Baini, l'illustre auteur des *Mémoires historiques et critiques sur la vie et les ouvrages de Palestrina*, car c'est lui qui nous a fait connaître cette histoire, et c'est d'après lui que nous allons la reproduire.

On peut s'en rapporter au véridique, au docte, au vénérable chapelain chanteur de la chapelle pontificale. C'est de lui qu'on peut dire, et avec plus de raison, ce que La Fontaine dit des rois : « Jamais un roi ne ment ! »

Écoutons donc Baini, car il ne ment jamais.

Environ vers l'an 1551, la plupart des cardinaux qui composaient le sacré collége sous le pontificat de Jules III étaient rassemblés chez le cardinal Francesco Pisani, issu d'une famille de sénateurs vénitiens. Ce dernier, pour mieux célébrer l'anniversaire de sa naissance, était dans l'usage de convier ses collègues à un festin splendide. Ayant entendu vanter en dernier lieu par le cardinal Othon Truchses, qui aimait à protéger les artistes, les facultés merveilleuses d'un jeune enfant de onze ans, nommé Silvio Antoniano, il fit introduire dans la salle du festin le bambin, qui, en sa triple qualité de chanteur, d'instrumentiste et de poète (on devrait ajouter de sorcier), ne pouvait manquer de récréer l'illustre auditoire. A son entrée, Antoniano fut accueilli par plusieurs cardinaux, qui, sur ce qu'ils avaient entendu dire de lui, le comblèrent de caresses. Parmi eux, le cardinal Ranuccio Farnese s'était amusé, nous ne saurions dire dans quel dessein, à composer un petit bouquet avec des fleurs qui étaient sur la table, et, le donnant tout à coup à Antoniano, il lui dit d'aller le présenter à celui qui devait un jour monter sur le trône pontifical.

L'enfant promène un regard à la fois plein de candeur et d'intelligence sur toute l'assistance, puis se dirige vers le cardinal Gian Angelo de Medici, lui présente le bouquet, et, saisissant le luth suspendu à son cou, il se met à chanter d'une façon charmante les louanges de l'Éminence. Le fait en lui-même n'avait rien que de très-innocent ; toutefois, il s'écartait un peu des lois de la prudence humaine. Ce qu'il y a de certain, c'est que le cardinal de Médicis s'en plaignit avec aigreur, l'ayant attribué à une intention de moquerie préméditée, tandis que le cardinal Farnèse reconnut, mais trop tard, les suites imprévues de son irréflexion. Pourtant, grâce à l'intervention de tous les cardinaux, ce petit orage se dissipa, et la plus aimable cordialité se rétablit, au point qu'après avoir unanimement célébré la douceur du jeu et du chant d'Antoniano, tous les cardinaux engagèrent le Médicis à faire l'essai du prodigieux talent d'improvisation de l'enfant, en lui indiquant un sujet. En ce moment une horloge sonnait. Le cardinal de Médicis, revenu à son affabilité accoutumée : « Hé bien ! dit-il, Silviuccio, si tu es poète, improvise sur cette horloge. » — L'enfant s'en acquitta avec une grâce si parfaite, qu'un des invités, le cardinal Cristofano Madrucci, ayant trouvé sur lui, nous ne saurions dire comment, un riche collier d'or, en fit don au jeune poète, et de ses mains le lui attacha au cou. Bref, après la mort de Jules III, de Marcel II et de Paul IV, la prédiction d'Antoniano se vérifia par l'élection du cardinal Angelo de Medici, qui prit le nom de Pie IV. Le nouveau pape, se souvenant de la prédiction de Silvio Antoniano, le fit rechercher de toutes parts, voulut qu'il eût le logement et la table au Vatican, et l'envoya peu de temps après, en qualité de secrétaire des lettres latines, auprès du cardinal Charles Borromée. Telles étaient les sollicitudes de Pie IV à l'égard d'Antoniano, au moment où la cause de la musique ecclésiastique fut soumise à l'examen. Antoniano obtint ensuite de Pie IV la charge de secrétaire du consistoire, et de Sixte V le titre de secrétaire de la congrégation des Évêques et des Réguliers; enfin Clément VIII, après l'avoir honoré de la charge de *Maestro di camera* et de son secrétaire des lettres latines, le créa, dans la quatrième promotion, du 13 mars 1598, cardinal du titre de Saint-Sauveur *in Lauro*.

Tel est le récit de Baini.

On voit que ce *giovinetto Silviuccio* sut assez bien faire son chemin, et je ne suis pas éloigné de croire que c'est à lui qu'il faut faire remonter la mesure qui sauva la musique à cette époque. Pie IV, en effet, aimait la musique, il l'aimait *avec partialité ;* il est donc naturel d'attribuer cette passion au souvenir de la prédiction qui lui fut faite d'une manière si singulière au son du luth. C'est ce que dit formellement Baini : *Il pontifice Pio IV, memore della predizione del suo sommo innalzamento fattagli a suon di liuto del giovinetto Antoniano finissimo cantore, detto l'Orfeo di Roma, mostravasi sommamente parziale per la musica, et la gradiva, etc.* (1). Or, si le pape n'avait pas eu cette prédilection pour la musique, il est vraisemblable que Palestrina n'aurait pas été admis à écrire les trois messes qui décidèrent du maintien de cet art dans les temples.

J. D'ORTIGUE.

(1) V. *Memorie storico-critiche della vita e delle opere de G. P. da Palestrina*, t. I, p. 211 et suiv.

L'espace nous manque, à notre grand regret, pour mentionner ici, dès aujourd'hui, les adhésions flatteuses qu'a provoquées le prospectus de *la Maîtrise*. MM. Fétis, Edmond Duval, l'abbé Bogaerts, le prince de la Moskowa, l'abbé Jouve, Vincent, de Coussemaker, F. Séguin, J.-B. Laurens, l'abbé Marthe, l'abbé Petit, Boulenger, l'abbé Arnaud, Martin d'Angers, Grosjean, A. Gathy, L. Lannier, Le Comte, Ch. Demuillière, nous ont fait l'honneur de nous écrire les lettres les plus encourageantes, et qui nous donnent en effet toute confiance dans le succès de la tâche que nous avons entreprise. Nous ne manquerons pas de citer ou d'analyser dans notre prochain numéro cette précieuse correspondance.

Nous sommes assez heureux pour pouvoir aussi nommer déjà parmi les maîtres contemporains qui veulent bien apporter leur collaboration à notre partie musicale : MM. Rossini, Auber, Meyerbeer, Halévy, Carafa, Ambroise Thomas, H. Berlioz, H. Reber, le prince de la Moskowa, F. Bazin, Lemmens, etc., etc. Ces noms nous dispensent d'insister.

Nous sommes sincèrement touchés à la pensée que *la Maîtrise* a pu, pour ainsi dire même avant de naître, rallier autour d'elle d'aussi nombreux et d'aussi honorables encouragements. Nous avons lieu d'espérer que le groupe des amis qui suivent nos travaux d'un regard sympathique et qui font des vœux pour nos succès s'accroîtra de quelques noms encore.

Notre *Traité de l'Accompagnement du plain-chant* a paru il y a quelques jours. Nous nous contentons de l'annoncer sur la feuille de notre *Prospectus*. Nous ne voulons pas faire de *la Maîtrise* une tribune pour notre *Traité*. Nous n'en dirons rien de plus ici, à moins que d'honorables contradicteurs ne nous présentent ailleurs, ou même dans nos colonnes, des objections auxquelles il serait de notre devoir de répondre.

L.-N. J. D'O.

NOTES
SUR LES MAITRES ANCIENS
ET
sur l'exécution de leur musique.

I. MUSIQUE ALLA PALESTRINA.

Cette musique, dans laquelle les voix interviennent seules, a pris son nom de Pierluigi da Palestrina, qui y a surtout excellé. Elle se divise en musique sacrée, messes, motets, psaumes, etc., et en musique profane, appelée par les contemporains : *musica di camera* ou *da tavolino*.

Toutes les compositions de cette école doivent être chantées avec beaucoup de délicatesse, le plus souvent à demi-voix. Les *forte* ne devront jamais être exagérés, et il faudra observer avec soin toutes les nuances ; on soutiendra les sons pendant toute la durée de leur valeur, et les exécutants se garderont avec la plus grande attention des respirations simultanées qui viendraient mal à propos couper le sens de la phrase musicale. Une articulation nette des paroles est indispensable. Les rentrées seront un peu marquées et attaquées avec ensemble par toutes les voix qui exécutent la même partie. Les notes syncopées seront également un peu accentuées.

« Exécutée avec le soin nécessaire, cette musique, dit Choron, produit un effet extraordinaire, qui a réellement quelque chose de surnaturel, et qui justifie la qualification de genre sublime que les maîtres de tous les temps ont exclusivement et unanimement décernée au style de Palestrina. »

Le mouvement de ces morceaux n'est pas toujours aussi lent que pourrait le faire supposer la valeur qu'aujourd'hui nous sommes habitués à attribuer aux notes employées autrefois par les compositeurs. Quelquefois même le rhythme est si rapide que la mesure doit être battue à deux temps, chacun d'une ronde. Du reste nous aurons soin d'indiquer au métronome tous les mouvements.

Nous donnons une réduction en petites notes, pour orgue ou piano, de tous les morceaux de ce genre, non pour servir d'accompagnement, ce qui leur ôterait tout leur charme, mais seulement pour qu'on puisse plus facilement se rendre compte de leur effet avant de les faire chanter, et aussi pour en faciliter l'étude.

L. Niedermeyer.

II. J.-S. BACH.

PRÉLUDE ET FUGUE EN MI MINEUR

pour orgue, avec pédale obligée.

La musique de J. S. Bach, ce grand organiste qui fut en même temps un grand compositeur, n'est pas seulement la plus belle qui jamais ait été écrite pour l'orgue, elle est encore celle qui enseigne le mieux à l'organiste à tirer parti des vraies ressources de son instrument ; mais, en raison des grandes difficultés qu'elle présente généralement, nous devons d'abord, dans une publication de ce genre, donner la préférence à des morceaux d'une difficulté progressive, dus aux maîtres classiques et à des auteurs contemporains. Toutefois il nous a paru impossible de commencer une collection de musique d'orgue par un autre nom que par celui du maître des maîtres, et nous donnons pour cette première fois sa célèbre fugue en *mi* mineur. Nous avons indiqué le doigté de la partie de pédale. Les notes marquées d'un P doivent être faites avec la pointe du pied et les notes marquées d'un T avec le talon.

Lorsqu'une de ces lettres est placée au-dessus de la note, on prend celle-ci avec le pied droit, et lorsqu'elle est au-dessous on l'attaque avec le pied gauche.

Pour bien rendre ce morceau, on devra avoir égard aux observations suivantes.

Il arrive souvent que le rhythme d'une phrase ne devient sensible pour l'auditeur que lorsque l'exécutant a soin d'en *accentuer* certaines notes. Il y a deux manières d'accentuer,

ou, en d'autres termes, d'attirer l'attention sur un son qui, au point de vue rhythmique ou au point de vue de l'expression, a plus d'importance que les autres :

La première est d'attaquer ce son avec une certaine force; la seconde, de lui donner une durée un peu plus grande que celle qu'il devrait avoir.

De ces deux expédients, le second seul est à la disposition de l'organiste, qui ne devra cependant en user qu'avec sobriété.

Dans le prélude de cette fugue, nous indiquerons par un trait (—) quelques notes qui doivent être ainsi légèrement accentuées.

On trouve encore dans ce prélude une phrase qui revient plusieurs fois, et dont certaines notes doivent être tenues pendant que d'autres, à la même main, doivent être détachées. On aura soin de tenir encore les premières après avoir détaché les autres. Tout l'effet de la phrase dépend de cette précaution.

Nous donnerons prochainement dans *la Maîtrise* une notice sur la vie et les œuvres vocales et instrumentales de J. S. Bach.

L. Niedermeyer.

NOUVELLES.

— Il s'est élevé récemment, entre le P. Schubiger, de l'abbaye des Bénédictins d'Einsiedeln (Suisse), et le R. P. Dufour, de la compagnie de Jésus, continuateur des travaux du P. Lambillotte, une polémique sur l'authenticité du fameux manuscrit de Saint-Gall que ce dernier a publié. Nous n'entrerons pas aujourd'hui dans les détails de cette polémique, sur laquelle nous pourrons revenir dans un prochain numéro.

— Dans un prochain numéro nous rendrons compte de plusieurs publications, que nous devons nous borner, faute d'espace, à annoncer aujourd'hui. Tels sont entre autres : 1° une *Notice sur un manuscrit de la bibliothèque de Dijon* relatif à la musique du xve siècle, par M. Stephen Morelot, un de nos archéologues musiciens les plus distingués; 2° le *Jubilus rythmicus de nomine Jesu, stances de saint Bernard, mises en musique par les maîtres de la fin du* xvie *siècle*, publié par E. Frober, chez Napoléon Legouix; 3° enfin, les *Chants populaires des Flamands de France, recueillis et publiés, avec les mélodies originales*, par M. E. de Coussemaker, le savant auteur de l'*Histoire de l'harmonie au moyen âge*.

— La fabrique de l'église de Saint-Sulpice vient de voter la reconstruction du grand orgue. Ce bel instrument, chef-d'œuvre de Cliquot, qui fut construit en 1781, contenait dans l'origine soixante-six jeux, répartis sur cinq claviers à mains et un clavier de pédales. Le nombre des claviers à la main fut réduit à quatre en 1846, sans que les ressources de l'ancienne disposition fussent diminuées. Le levier pneumatique de M. Barker fut alors ajouté à l'instrument, et cette réparation fut faite par la maison Daublaine-Collinet. D'après les nouveaux travaux, le nombre des jeux sera porté à soixante-quatorze; les sommiers, le mécanisme et la soufflerie seront entièrement reconstruits. Il y aura en plus vingt pédales de combinaisons et deux leviers pneumatiques. Cet important travail, confié à notre grand facteur d'orgues M. Cavaillé-Coll, fera de l'orgue de Saint-Sulpice le plus grand, et, nous en avons la certitude, le meilleur instrument de la France, et peut-être de l'Europe. Le prix de cette reconstruction est évalué à près de 60,000 fr. Le projet, présenté par M. Cavaillé-Coll, a été mûrement examiné dans tous ses détails et approuvé par une commission composée de MM. le baron Séguier, Cagnard de la Tour, Ambroise Thomas, de La Morinière, etc.

— L'orchestre et les chœurs de la Société des Concerts du Conservatoire ont exécuté, le dimanche 22 mars, avec leur perfection habituelle et sous la direction de M. Girard, l'*Oratorio des Saisons* de Haydn. La traduction des paroles allemandes est due à M. Roger, le célèbre chanteur. Cette magnifique partition, qu'un public français n'avait pas entendue depuis quarante ans peut-être, a été accueillie par l'auditoire avec d'unanimes et constants applaudissements.

— Le comité de l'association des musiciens a fait exécuter, le 25 mars dernier, jour de la fête de l'Annonciation de la sainte Vierge, dans l'église de Notre-Dame, une messe en musique composée par M. Deffès, premier grand prix de Rome. Les exécutants étaient au nombre de cinq cents, sous la direction de M. Tilmant. Après l'Evangile, M. l'abbé Le Courtier, chanoine de Notre-Dame et l'un de nos prédicateurs les plus distingués, a, dans une improvisation qui n'a pas cessé d'être écoutée avec le plus vif intérêt, exposé à grands traits l'histoire des origines de l'art musical, liées, chez tous les peuples, à leurs institutions religieuses, et déterminé les rapports de cet art avec le culte et avec les instincts les plus nobles et les plus élevés des populations. Il a rendu justice à la fois à l'art et aux artistes avec un bonheur d'expressions et une finesse d'aperçus qui ont tenu son auditoire continuellement en haleine.

— Les anciens élèves de l'école Choron sont dans l'usage de faire célébrer chaque année une messe solennelle en l'honneur de saint Alexandre, patron du professeur dont la mémoire leur est à tous si chère et si vénérée. Cette année, la cérémonie aura lieu le 22 avril, dans l'église de la Madeleine. On exécutera, dit-on, une messe à grand orchestre de la composition de M. Nieou-Choron, gendre de l'illustre maître qui a eu l'insigne honneur, dans ce siècle, de fonder le premier une grande institution de musique religieuse et classique, et dont l'infatigable activité n'a pu être arrêtée que par une mort prématurée.

CHRONIQUE DE LA PRESSE.

— Les journaux de Rome nous apprennent que le vicariat vient de publier, au sujet de la musique religieuse, une ordonnance dont voici les principales dispositions : On ne pourra exécuter des morceaux de musique instrumentale à l'église qu'après en avoir obtenu l'autorisation préalable; les tambours, les cymbales et autres instruments bruyants sont proscrits; toute musique, soit instrumentale, soit vocale, devra être exécutée dans un style sévère; les organistes, en particulier, devront s'abstenir de l'exécution des airs d'opéras, etc. (*Gazette musicale.*)

— M. Michel de Glinka, directeur de la chapelle impériale de Saint-Pétersbourg, du Grand-Opéra et des chœurs religieux de la cour, est mort à Berlin le 15 février. Il était né en 1804, près Smolensk. Glinka a composé plusieurs œuvres lyriques pour la scène nationale russe, entre autres l'opéra en cinq actes *la Vie pour le Tsar*, qui a obtenu un succès éclatant et figure encore au répertoire. En dernier lieu il s'occupait de composer une messe, que la mort ne lui a pas permis d'achever. L'art russe perd en lui une de ses plus belles illustrations. (*Journal des Débats.*)

— La chapelle royale de Dresde vient de perdre un de ses membres les plus distingués; le musicien de chambre J.-G. Kotte est mort le 3 février. C'était un clarinettiste du premier mérite. (*Ménestrel.*)

— Mme Winther a découvert dans une bibliothèque, à Venise, de nombreux manuscrits d'Alessandro Stradella. Ils contiennent des lieder et des chants d'église. Les plus importantes de ces compositions ont été mises à l'étude de la Société Sainte-Cécile, à Copenhague. Le maître de chant à l'Opéra-Royal, M. Rung, en a publié une *canzonetta* comme échantillon. (*France musicale.*)

— On annonce le départ de M. Lefébure-Wély pour les principales villes d'Italie, et notamment pour Rome, où il doit toucher les orgues pendant le carême, et être présenté à S. S. le Pape. (*Ménestrel.*)

J.-L. HEUGEL, éditeur responsable.

PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

PALESTRINA.

DE LA MANIÈRE D'EXÉCUTER LA MUSIQUE

DITE

ALLA PALESTRINA.

Cette musique, dans laquelle les voix interviennent seules, a pris son nom de Pierluigi da Palestrina qui y a surtout excellé. Elle se divise en musique sacrée, messes, motets, psaumes, etc., et en musique profane appelée par les contemporains : *musica di camera* ou *da tavolino*.

Toutes les compositions de cette école doivent être chantées avec beaucoup de délicatesse, le plus souvent à demi-voix. Les *forte* ne devront jamais être exagérés, et il faudra observer avec soin toutes les nuances ; on soutiendra les sons pendant toute la durée de leur valeur, et les exécutants se garderont avec la plus grande attention des respirations simultanées qui viendraient mal à propos couper le sens de la phrase musicale. Une articulation nette des paroles est indispensable. Les rentrées seront un peu marquées et attaquées avec ensemble par toutes les voix qui exécutent la même partie. Les notes syncopées seront également un peu accentuées.

« Exécutée avec le soin nécessaire, cette musique, dit Choron, produit un effet extraordinaire qui a réellement quelque chose de surnaturel et qui justifie la qualification de genre sublime que les maîtres de tous les temps ont exclusivement et unanimement décernée au style de Palestrina. »

Le mouvement de ces morceaux n'est pas toujours aussi lent que pourrait le faire supposer la valeur qu'aujourd'hui nous sommes habitués à attribuer aux notes employées autrefois par les compositeurs. Quelquefois même le rhythme est si rapide que la mesure doit être battue à deux temps, chacun d'une ronde. Du reste nous aurons soin d'indiquer au métronome tous les mouvements.

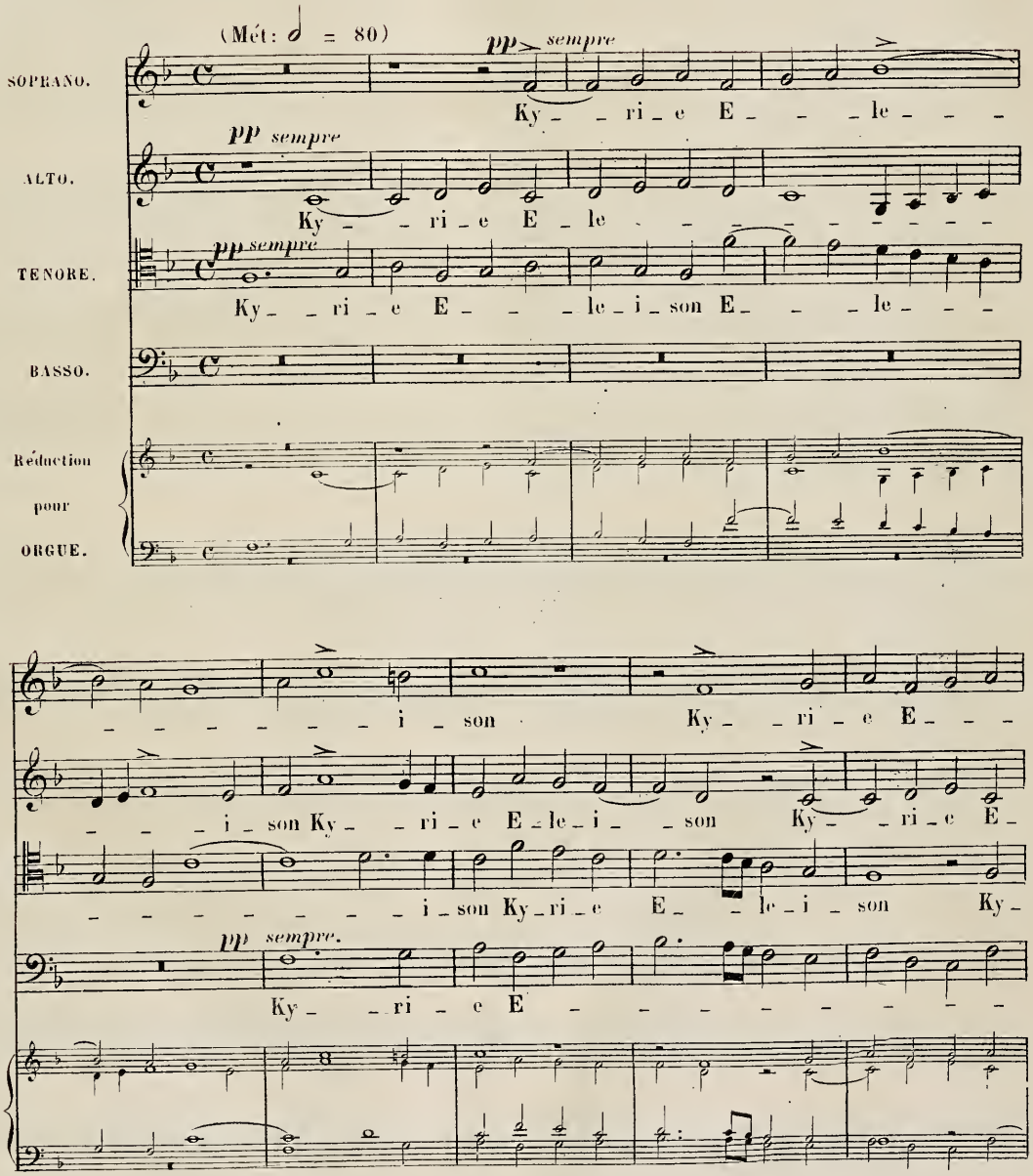
Nous donnerons une réduction en petites notes, pour orgue ou piano, de tous les morceaux de ce genre, non pour servir d'accompagnement, ce qui leur ôterait tout le charme, mais seulement pour qu'on puisse plus facilement se rendre compte de leur effet avant de les faire chanter et aussi pour en faciliter l'étude.

L. Niedermeyer.

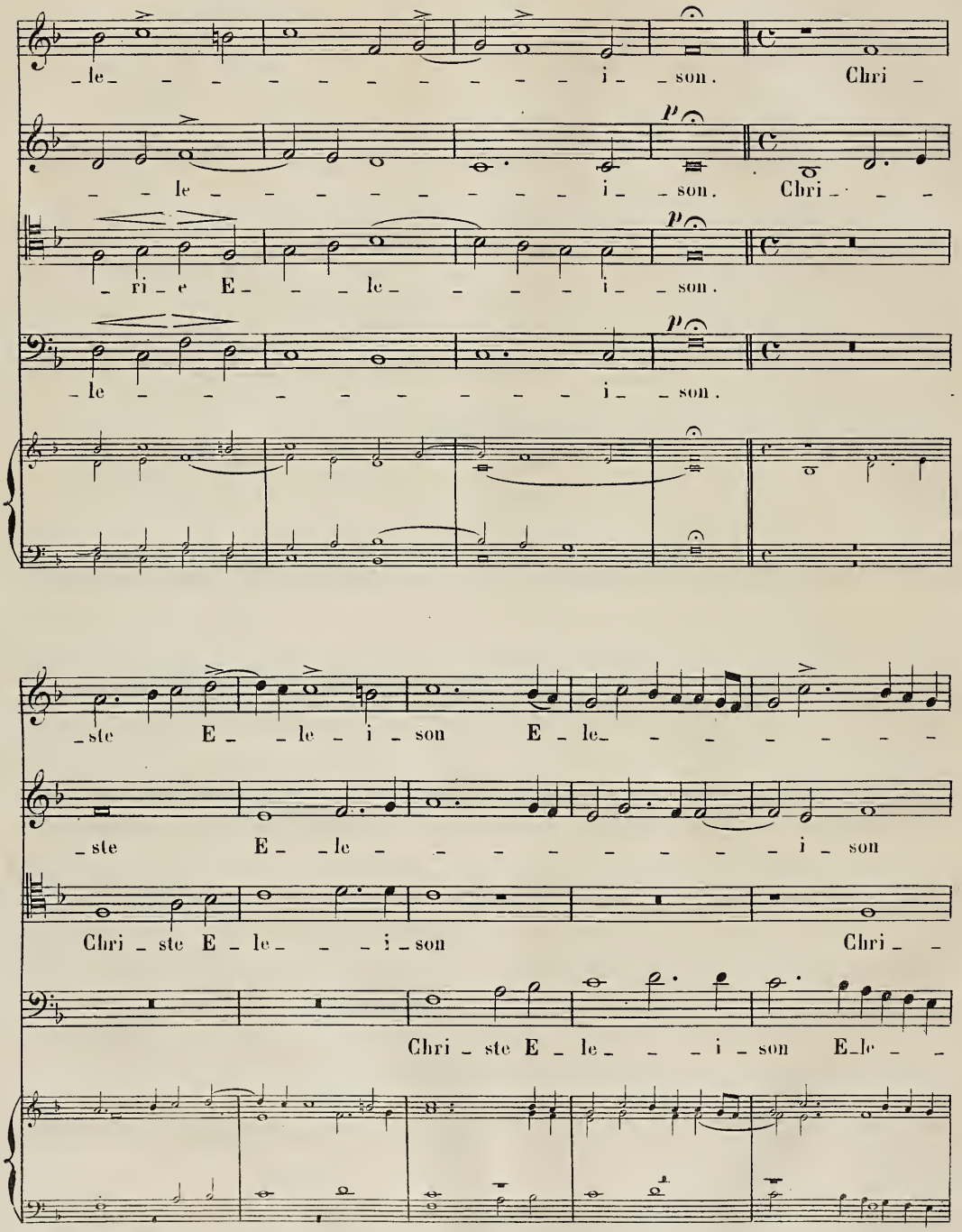
KYRIE

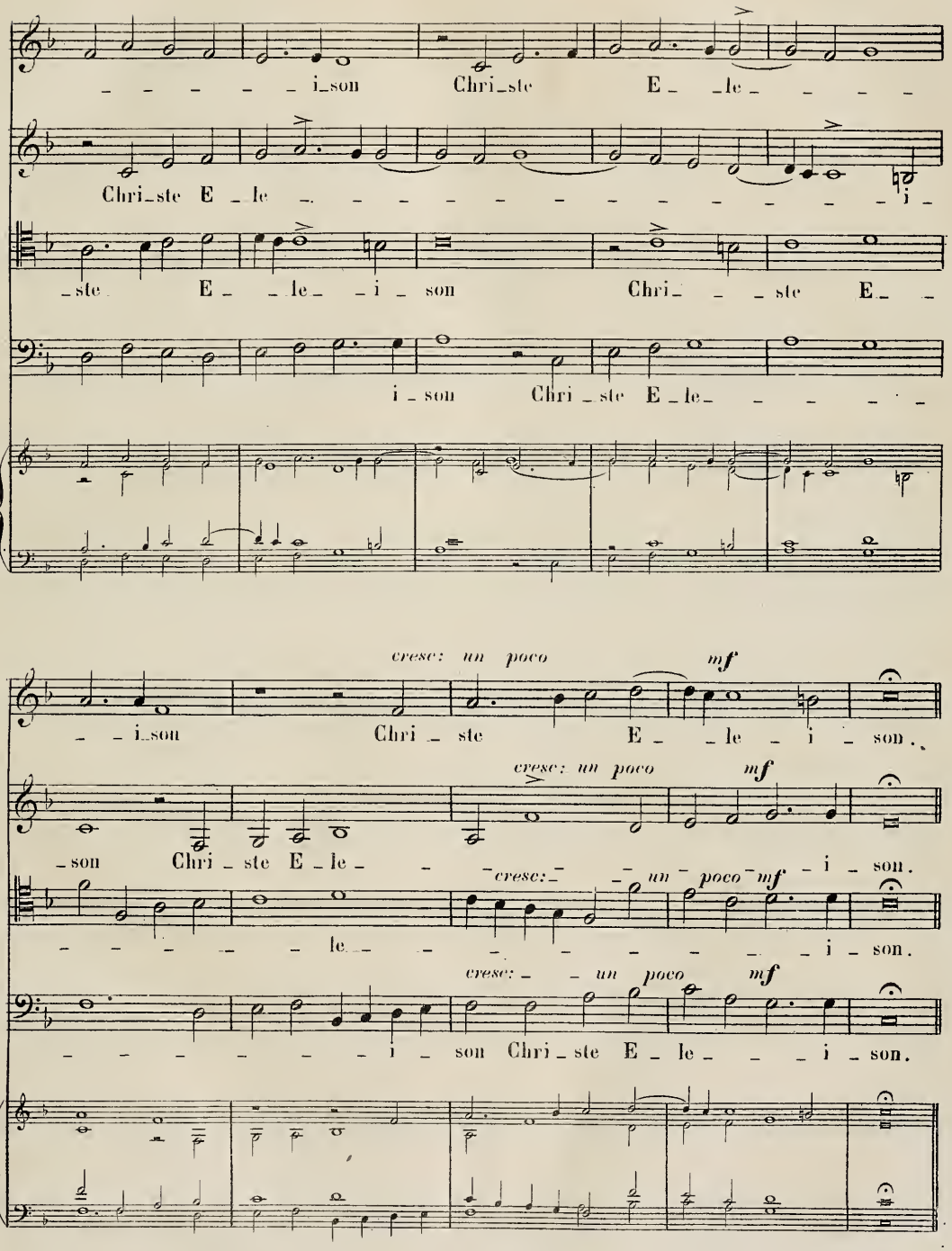
de la Messe: Æterna Christi munera.

À QUATRE VOIX. PALESTRINA.



Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis, rue Vivienne. H. 2040. Imp: Thierry, 1, Cité Bergère.


_le_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ i_ _son. Chri _
_ _ le _ _ _ _ _ _ _ _ _ i_ _son. Chri_ _ _
_ri_e E_ _ _ le_ _ _ _ i_ _son.
_le _ _ _ _ _ _ _ _ i_ _son.
ste E _le_i_son E_le_ _ _ _ _ _ _
ste E _le_ _ _ _ _ _ _ _ _ i_son
Chri_ste E_le_ _ _ i_son Chri_ _
Chri_ste E_le_ _ _ i_son E_le_ _


i_son Chri_ste E_le_
Chri_ste E_le_ i_
_ste E_le_i_son Chri_ste E_
i_son Chri_ste E_le_
cresc: un poco
mf
i_son Chri_ste E_le_i_son.
cresc: un poco
mf
_son Chri_ste E_le_ cresc: un poco mf i_son.
le_ i_son.
cresc: un poco
mf
i_son Chri_ste E_le_i_son.

p

Ky _ _ _ ri _ e E _ le _ _ _ i _

p

Ky _ _ _ _ _ _ _ ri _ e E _ _ _ le _ _ i _

p

Ky _ _ _ _ ri _ e E _ _ le _ i _ son

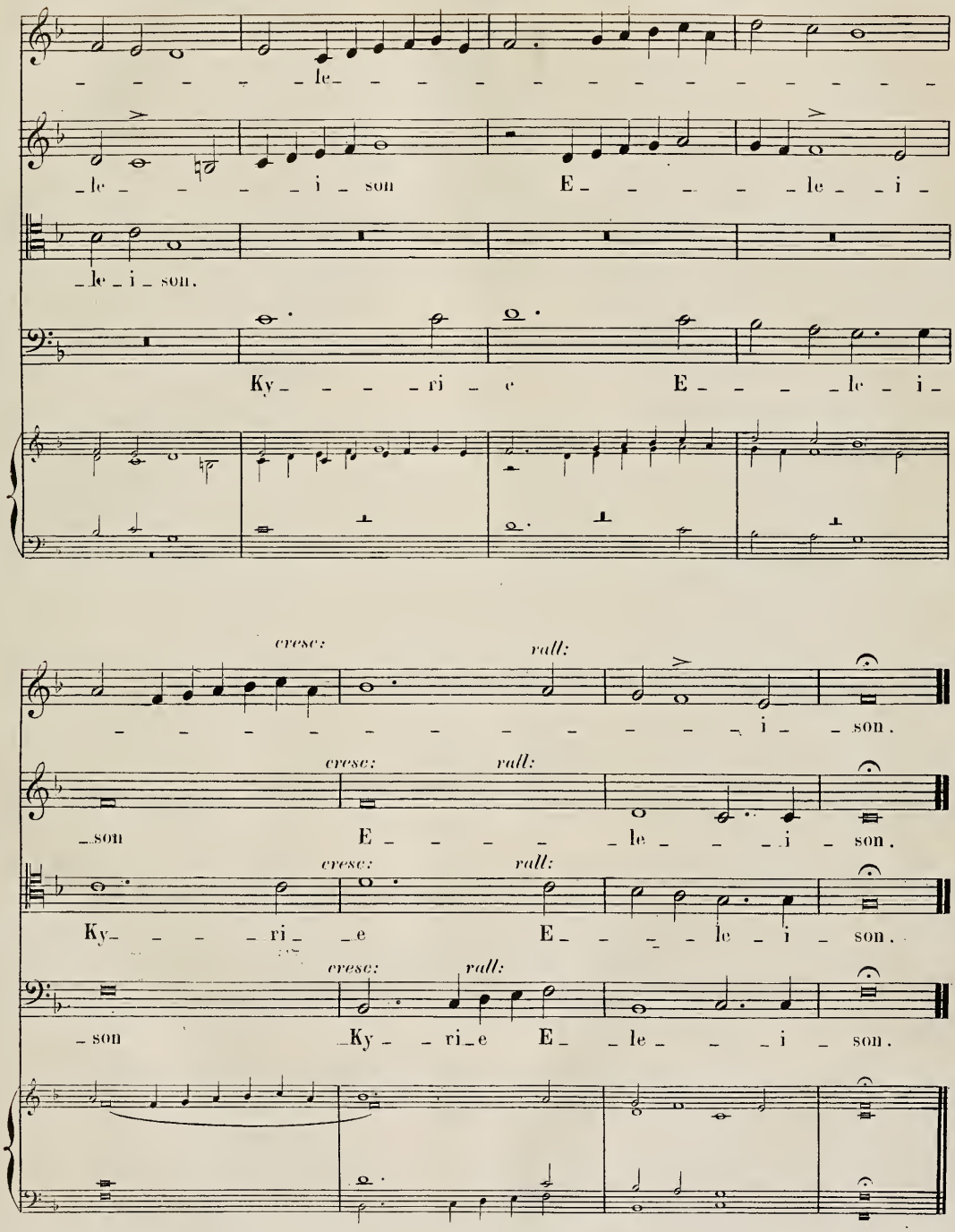
_ son Ky _ ri _ e E _ _ _ _

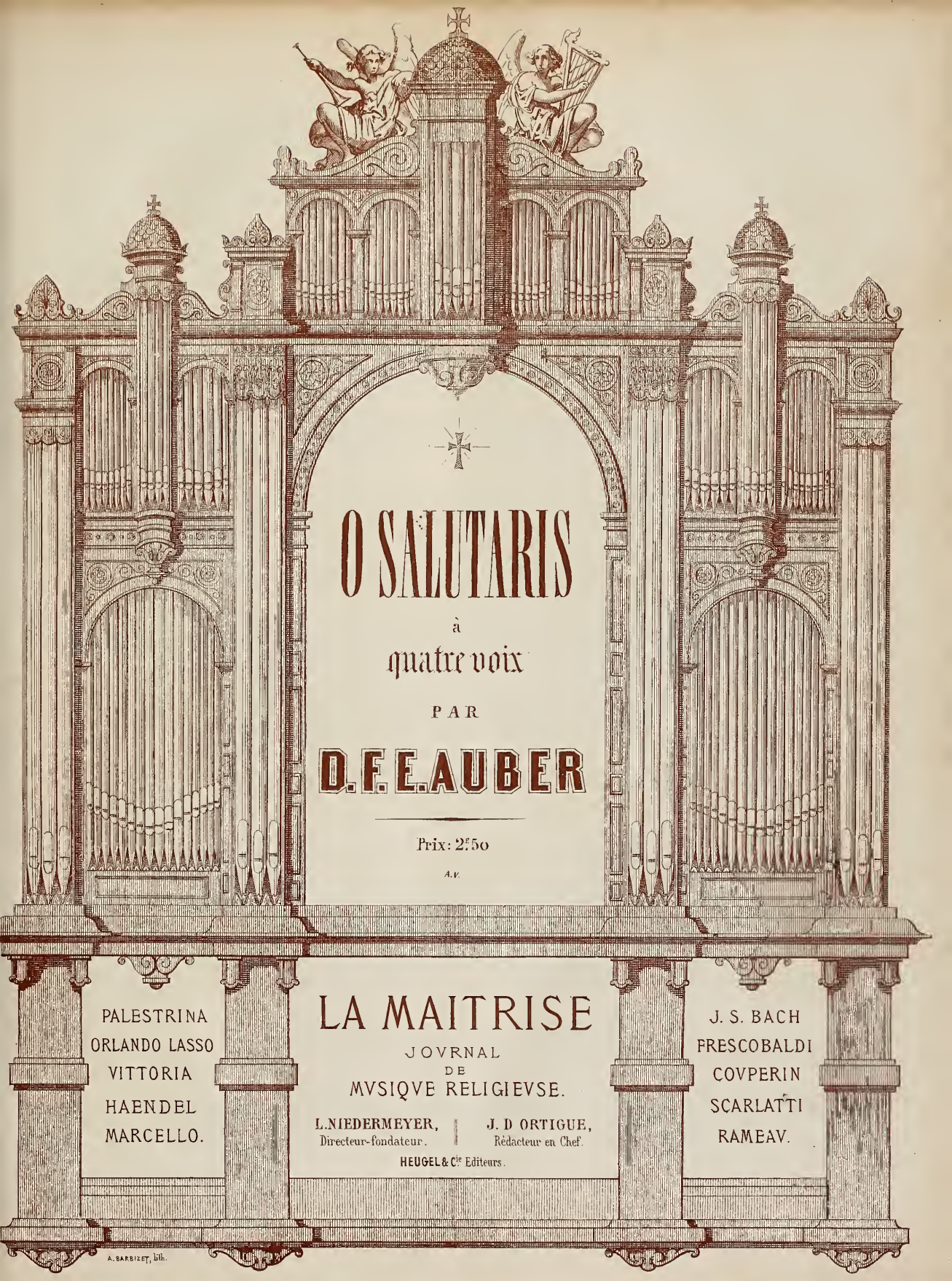
_ son Ky _ ri _ e E _ _ _ _

Ky _ ri _ e E _ _ le _ i _ son Ky _ _ ri _ e E _

p

Ky _ _ _ _ _ _ _ _ _ ri _ e


le
le i son E le i
le i son.
Ky ri e E le i
cresc: rall:
i son.
son E le i son.
Ky ri e E le i son.
son Ky ri e E le i son.



PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE

O SALUTARIS

(sans accompagnement)

À QUATRE VOIX. D. F. E. AUBER.

Andante. Met: ♩ = 80.

SOPRANO. *pp* O sa_lu_ta_ris hos_ti_a quœ cœ_li pan_dis os_ti_um, o sa_lu_ta_ris hos_ti_a quœ cœ_li pan_

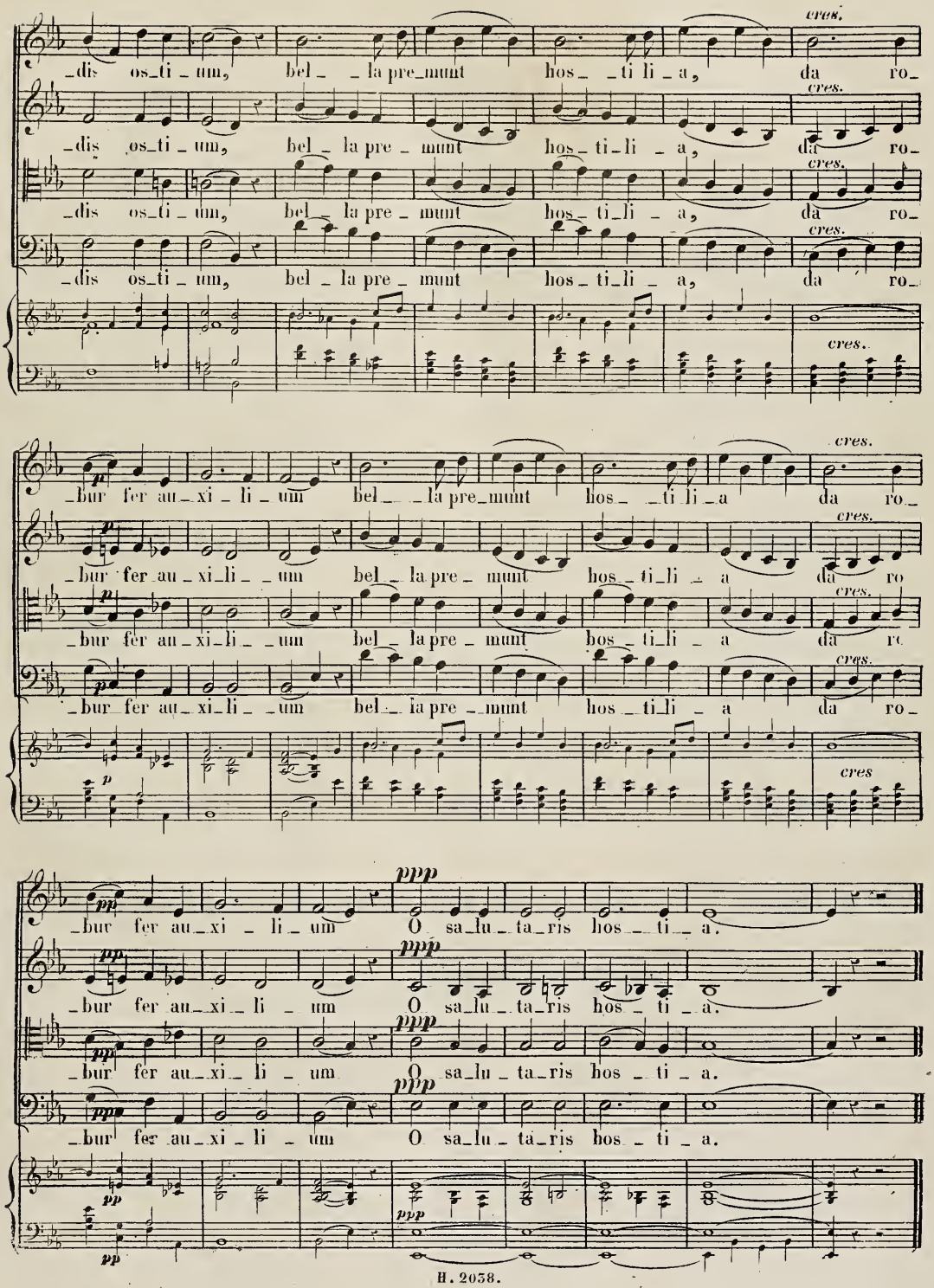
ALTO. *pp* O sa_lu_ta_ris hos_ti_a quœ cœ_li pan_dis os_ti_um, o sa_lu_ta_ris hos_ti_a quœ cœ_li pan_

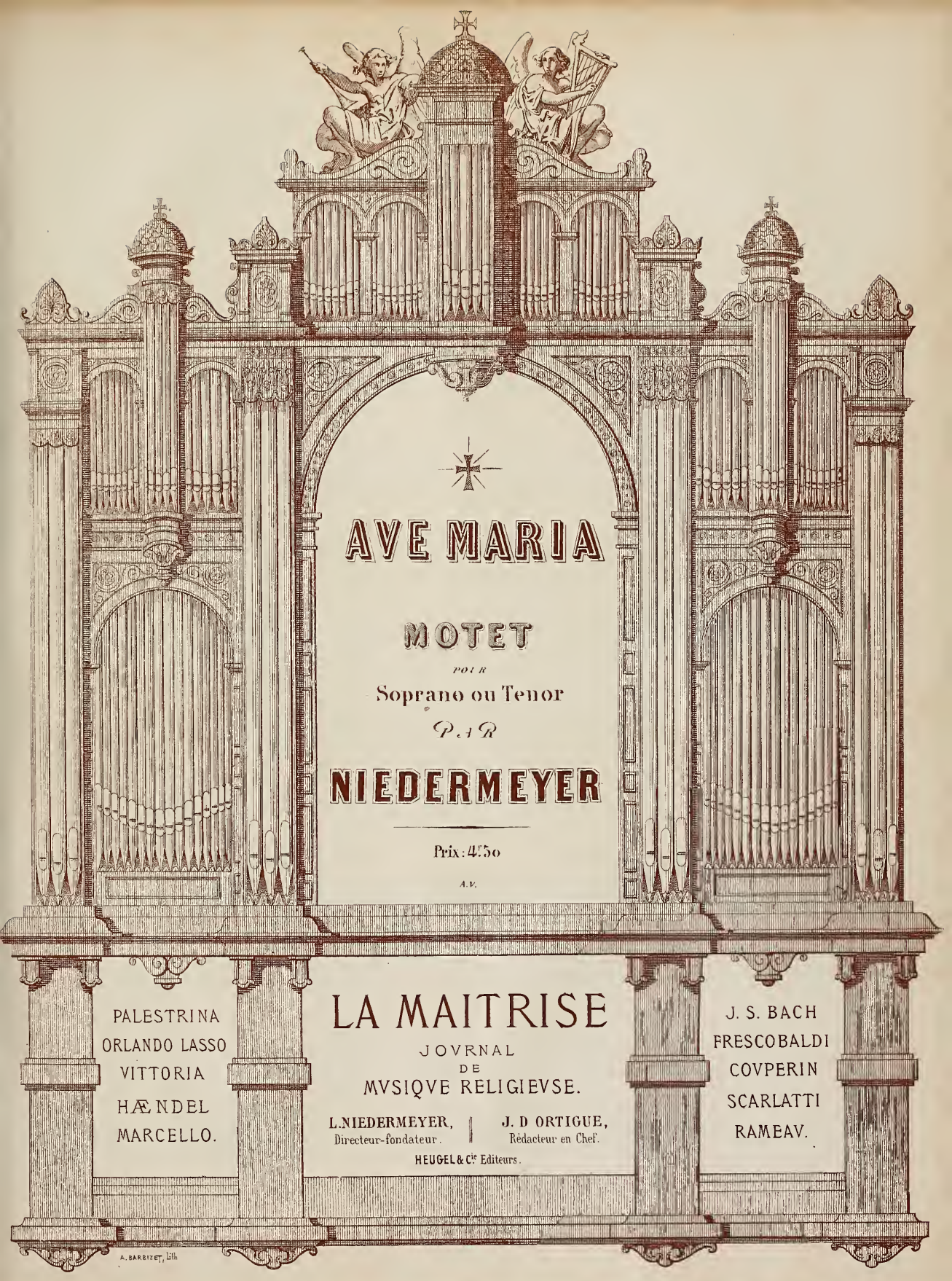
TENORE. *pp* O sa_lu_ta_ris hos_ti_a quœ cœ_li pan_dis os_ti_um, o sa_lu_ta_ris hos_ti_a quœ cœ_li pan_

BASSO. *pp* O sa_lu_ta_ris hos_ti_a quœ cœ_li pan_dis os_ti_um, o sa_lu_ta_ris hos_ti_a quœ cœ_li pan_

ORGUE ad LIBITUM. *p*

Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis, r. Vivienne. H. 2038. Imp Thierry F.t cité Bergere Paris.


cres.
_dis os_ti_um, bel_la pre_munt hos_ti_li_a, da ro_
_bur fer au_xi_li_um bel_la pre_munt hos_ti_li_a da ro_
p
ppp
pp
_bur fer au_xi_li_um O sa_lu_ta_ris hos_ti_a.



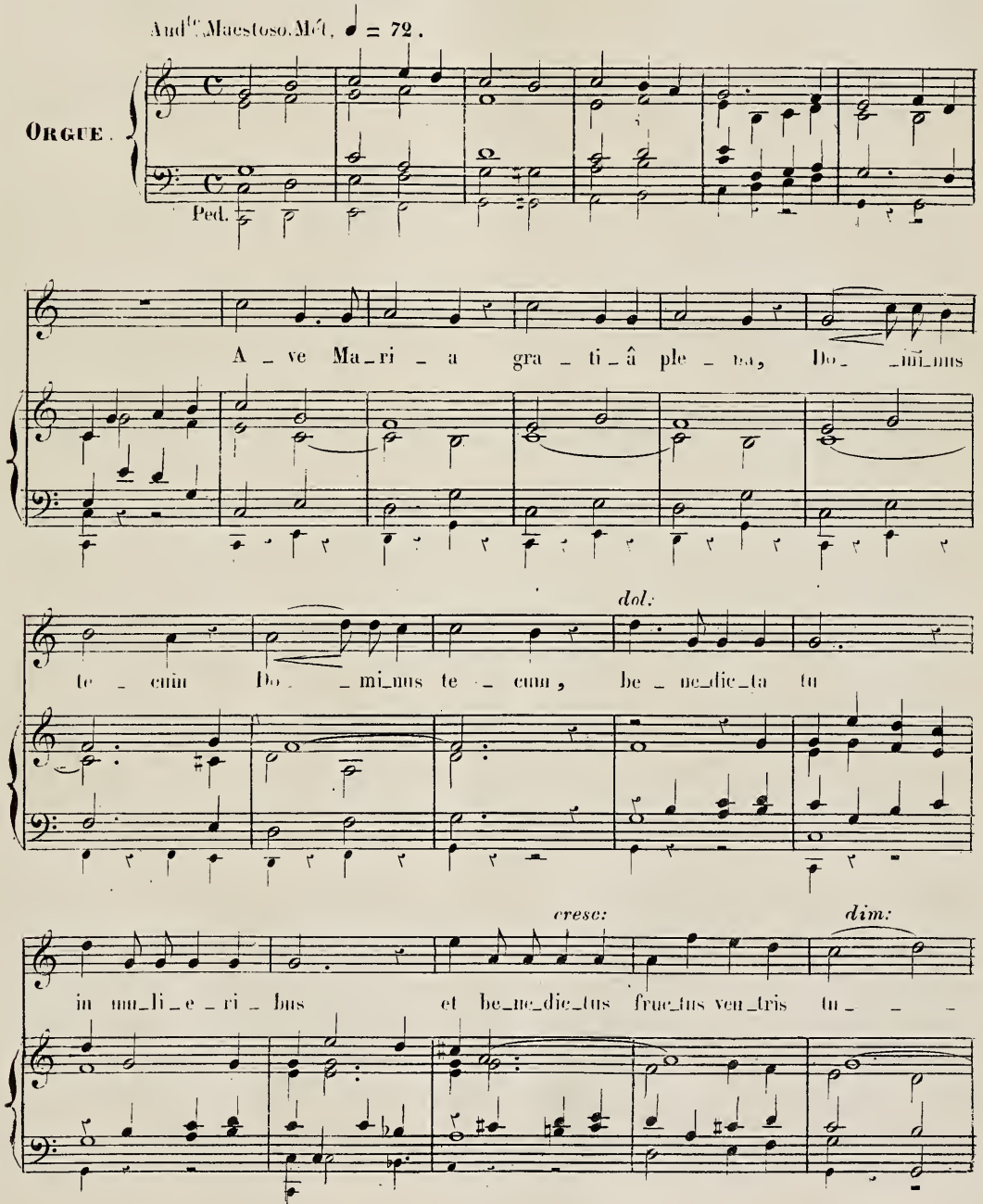
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

AVE MARIA

MOTET POUR SOPRANO OU TENOR.

L. NIEDERMEYER.

À MADAME DIDION.



Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis r. Vivienne. H. 2950. *Imp. Thierry et Berger.*

dol.

_i be_ne dic_ta tu in mu_li_e_ri_bus

et be_ne_dic_tus fruc_ _tus ven_tris tu_i Je_ _ _su

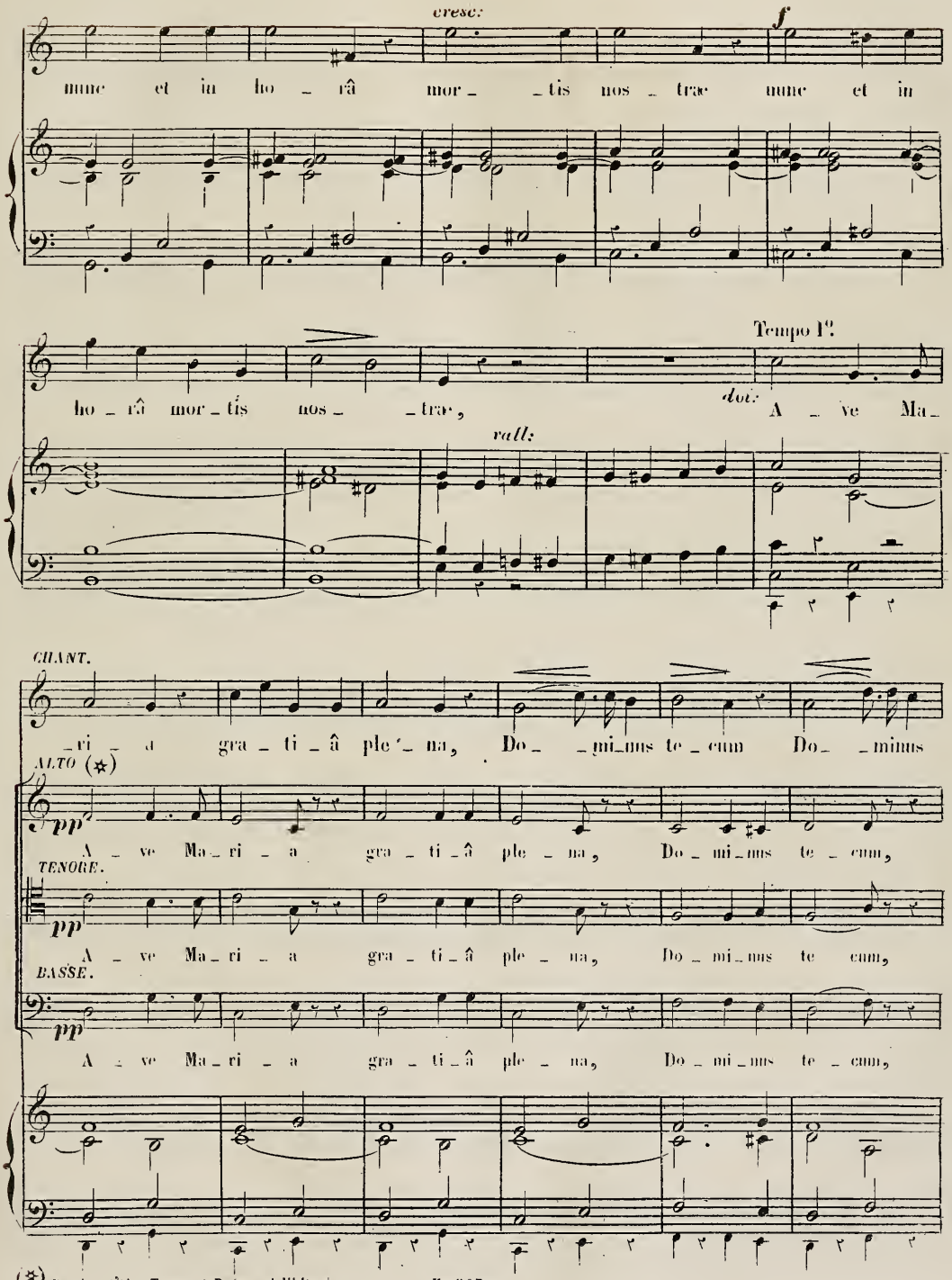
Più mosso.

f

Sanc_ta Ma_ri_a Ma_ter

p

De_ _i, o_ _ra pro_no_ _bis pec_ca_to_ri_bus


cresc:
f
nunc et in ho _ râ mor _ _ tis nos _ trae nunc et in
ho _ râ mor _ tis nos _ _ trae,
rall:
Tempo 1º.
doi:
A _ ve Ma _
CHANT.
_ ri _ a gra _ ti _ â ple _ na, Do _ _ mi _ nus te _ cum Do _ _ minus
ALTO (✲)
pp
A _ ve Ma _ ri _ a gra _ ti _ â ple _ na, Do _ mi _ nus te _ cum,
TENORE.
pp
A _ ve Ma _ ri _ a gra _ ti _ â ple _ na, Do _ mi _ nus te cum,
BASSE.
pp
A _ ve Ma _ ri _ a gra _ ti _ â ple _ na, Do _ mi _ nus te _ cum,

(✲) Parties d'Alto, Tenor et Basse ad libitum.

te - cum, be - ne - dic - ta - tu in mu - li - e - ri - bus

te - cum, be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri -

te - cum, be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri -

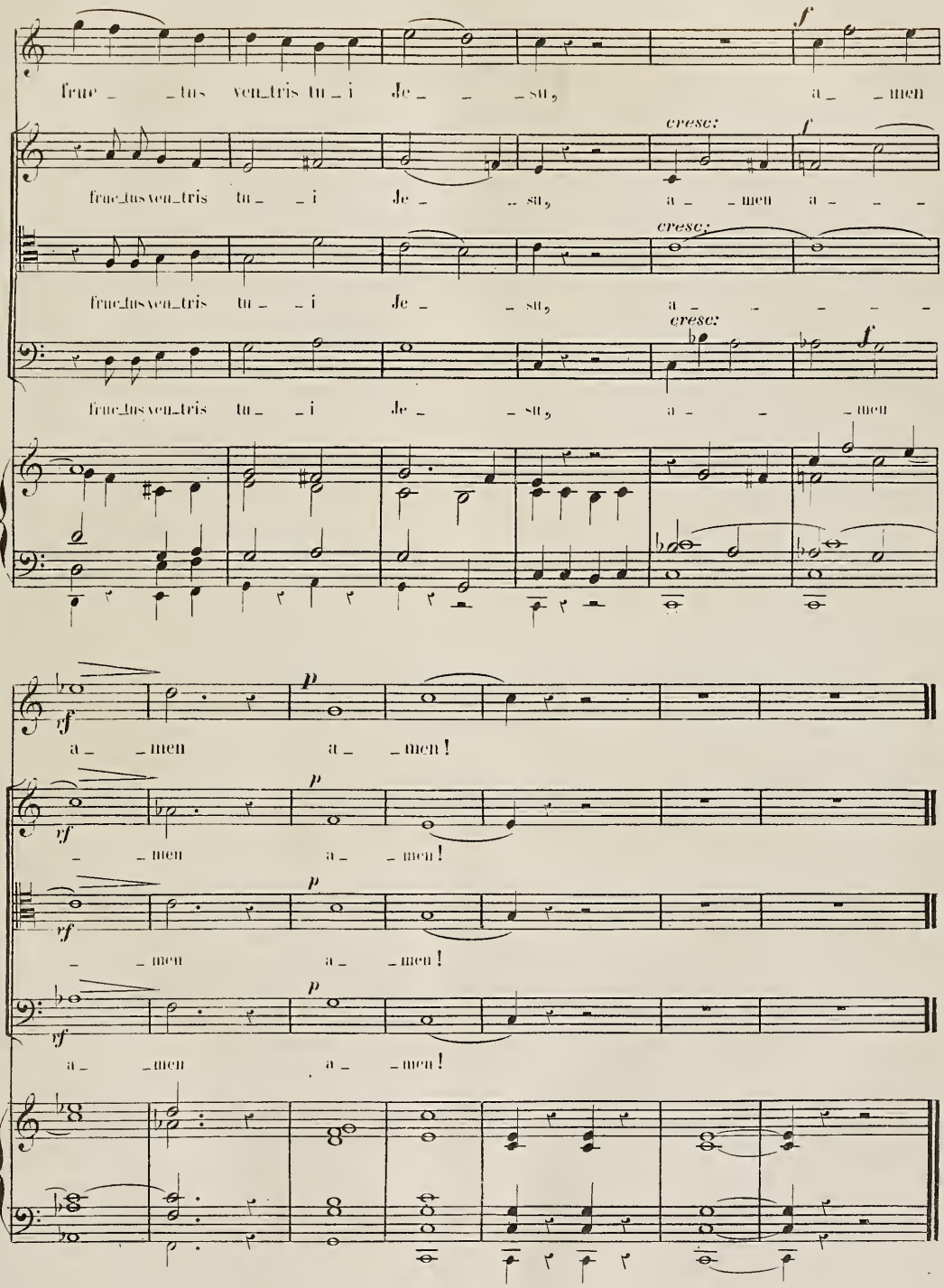
te - cum, be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri -

et be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - - - i et be - ne dic - tus

- bus ven - - tris tu - - - i et be - ne - dic - tus

- bus ven - - tris tu - - - i et be - ne - dic - tus

- bus ven - - tris tu - - - i et be - ne - dic - tus


f
fruc_tus ven_tris tu_i Je_su, a_men
cresc:
f
fruc_tus ven_tris tu_i Je_su, a_men a_
cresc:
fruc_tus ven_tris tu_i Je_su, a_
cresc:
f
fruc_tus ven_tris tu_i Je_su, a_men
rf
p
a_men a_men!
rf
p
_men a_men!
rf
p
_men a_men!
rf
p
a_men a_men!

PARIS, AU MÉNESTREL 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

J.-S. BACH.

PRÉLUDE ET FUGUE EN *MI* MINEUR

POUR

ORGUE AVEC PÉDALE OBLIGEE.

La musique de J.-S. Bach, ce grand organiste qui fut en même temps un grand compositeur, n'est pas seulement la plus belle qui jamais ait été écrite pour l'orgue, elle est encore celle qui enseigne le mieux à l'organiste à tirer parti des vraies ressources de son instrument; mais en raison des grandes difficultés qu'elle présente généralement, nous devons d'abord, dans une publication de ce genre, donner la préférence à des morceaux d'une difficulté progressive, dus aux maîtres classiques et à des auteurs contemporains. Toutefois il nous a paru impossible de commencer une collection de musique d'orgue par un autre nom que par celui du maître des maîtres, et nous donnons pour cette première fois sa célèbre fugue en *mi* mineur. Nous avons indiqué le doigté de la partie de pédale. Les notes marquées d'un P doivent être faites avec la pointe du pied et les notes marquées d'un T avec le talon.

Lorsqu'une de ces lettres est placée au-dessus de la note, on prend celle-ci avec le pied droit, et lorsqu'elle est au-dessous on l'attaque avec le pied gauche.

Pour bien rendre ce morceau, on devra avoir égard aux observations suivantes :

Il arrive souvent que le rhythme d'une phrase ne devient sensible pour l'auditeur que lorsque l'exécutant a soin d'en accentuer certaines notes. Il y a deux manières d'accentuer, ou en d'autres termes d'attirer l'attention sur un son qui, au point de vue rhythmique ou point de vue de l'expression, a plus d'importance que les autres.

La première est d'attaquer ce son avec une certaine force, la seconde, de lui donner une durée un peu plus grande que celle qu'il devrait avoir.

De ces deux expédients, le second seul est à la disposition de l'organiste, qui ne devra cependant en user qu'avec sobriété.

Dans le prélude de cette fugue, nous indiquerons par un trait (—) quelques notes qui doivent être ainsi légèrement accentuées.

On trouve encore dans ce prélude une phrase qui revient plusieurs fois et dont certaines notes doivent être tenues pendant que d'autres, à la même main, doivent être détachées. On aura soin de tenir encore les premières après avoir détaché les autres. Tout l'effet de la phrase dépend de cette précaution.

Nous donnerons prochainement dans *la Maîtrise* une notice sur la vie et les œuvres vocales et instrumentales de J.-S. Bach.

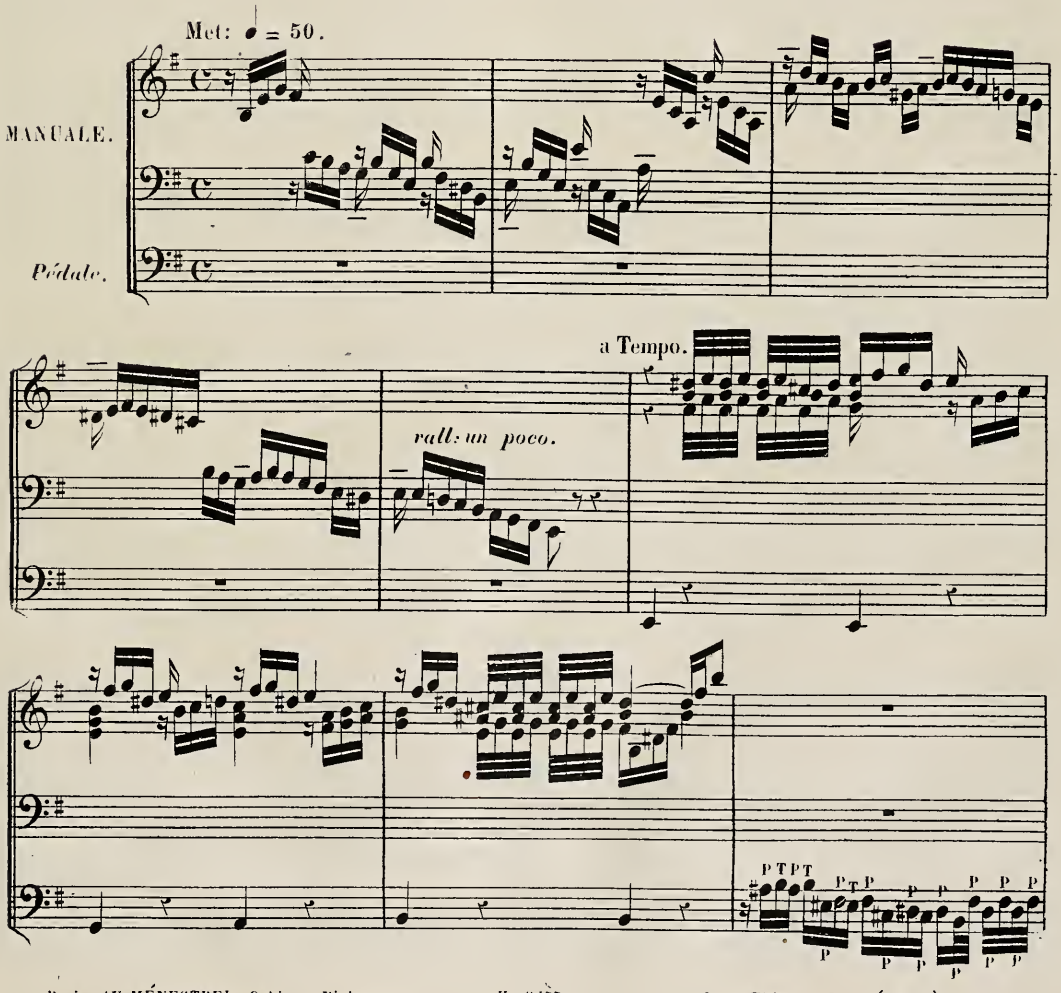
L. Niedermeyer.

PRÉLUDE ET FUGUE

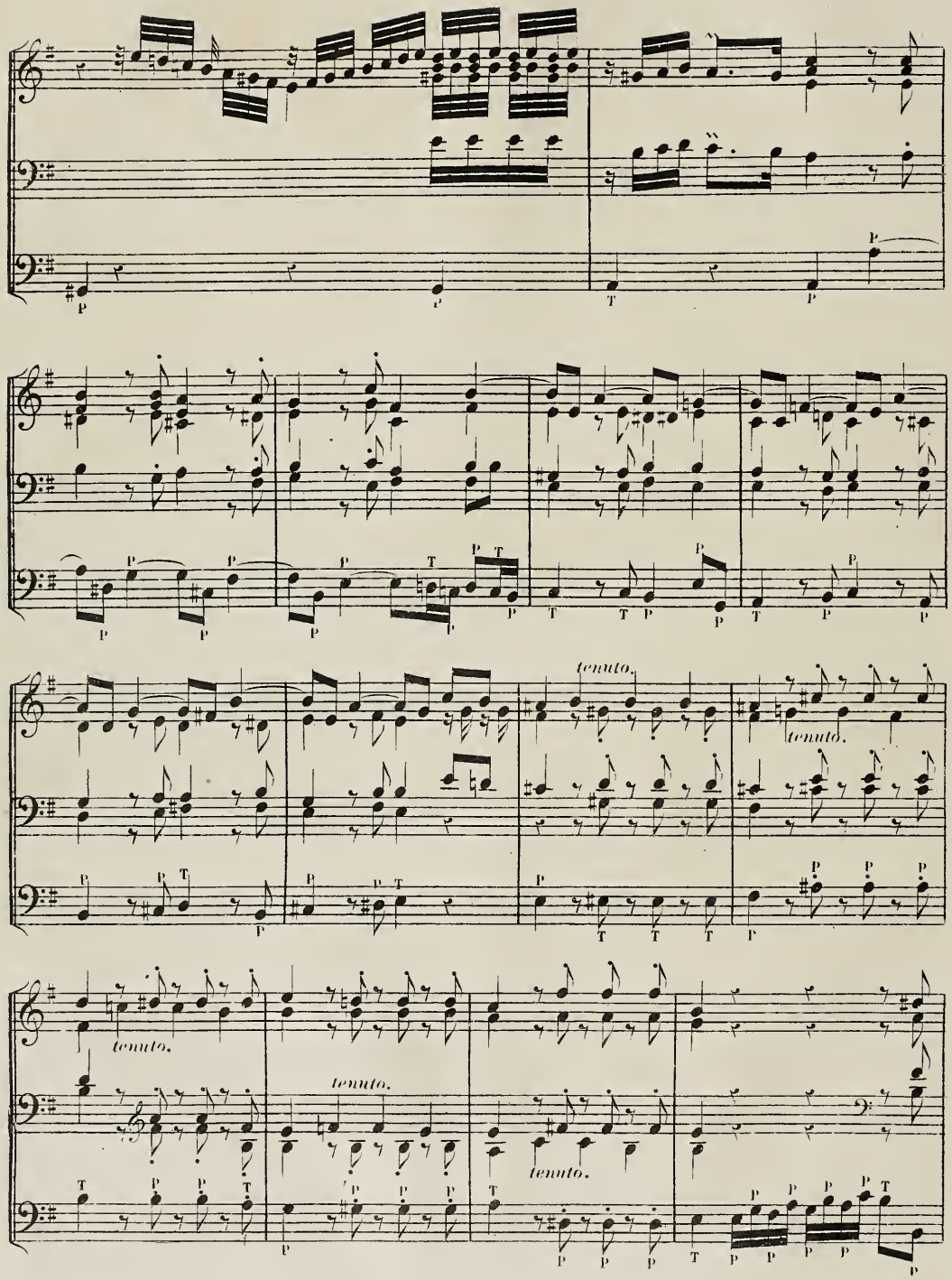
en MI Mineur,

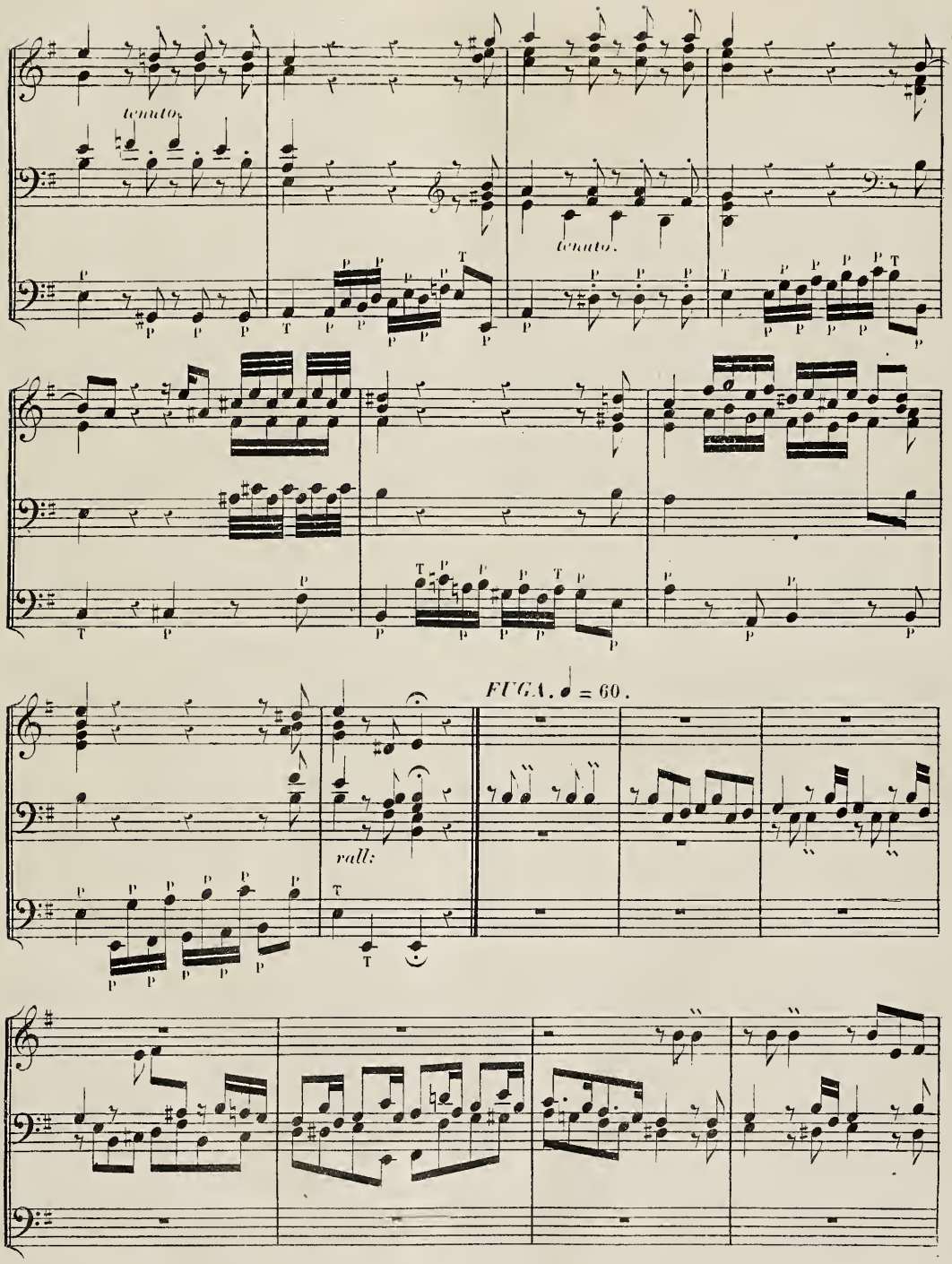
POUR ORGUE. J. S. BACH.

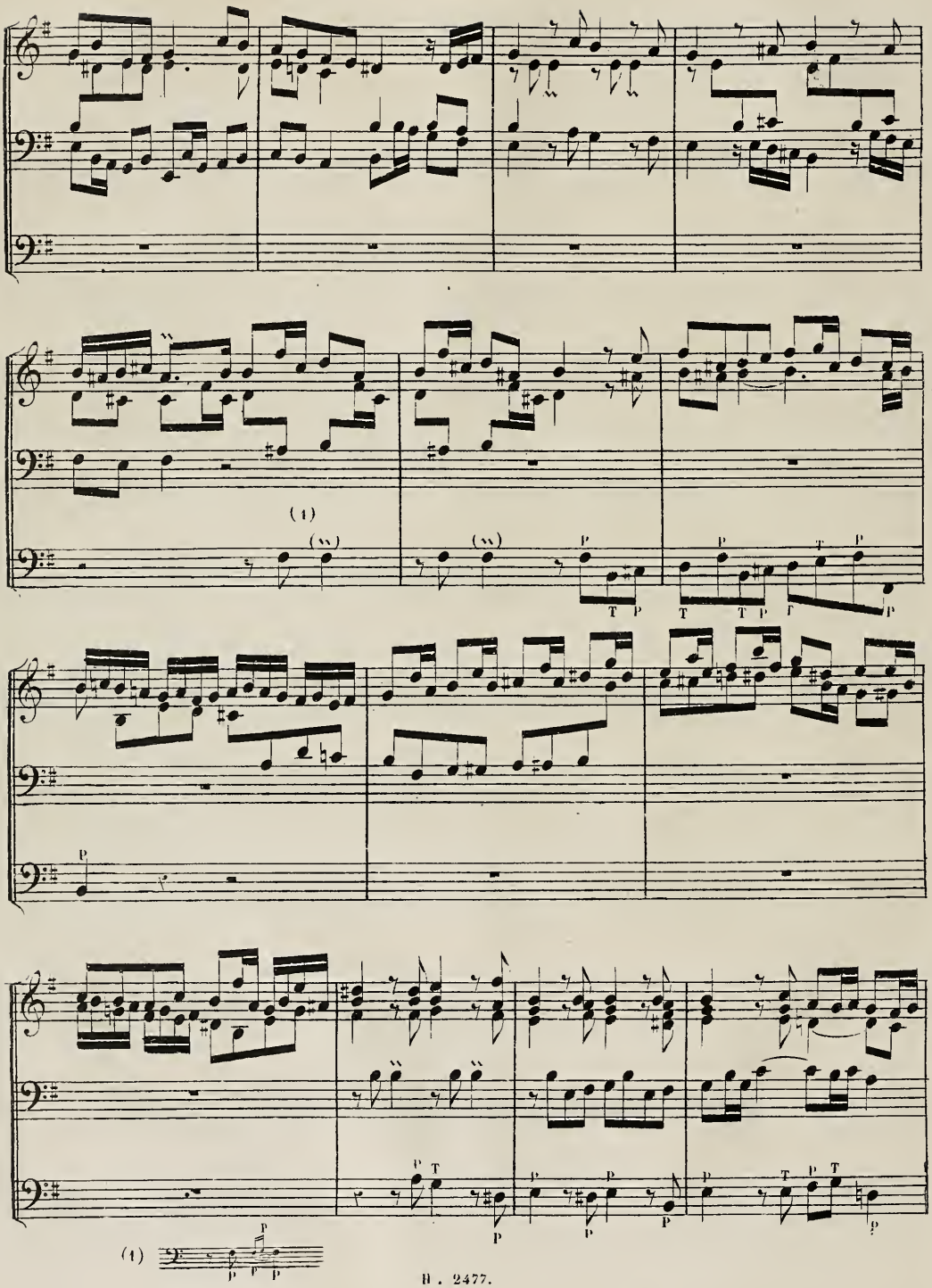
(Jeux de fonds)

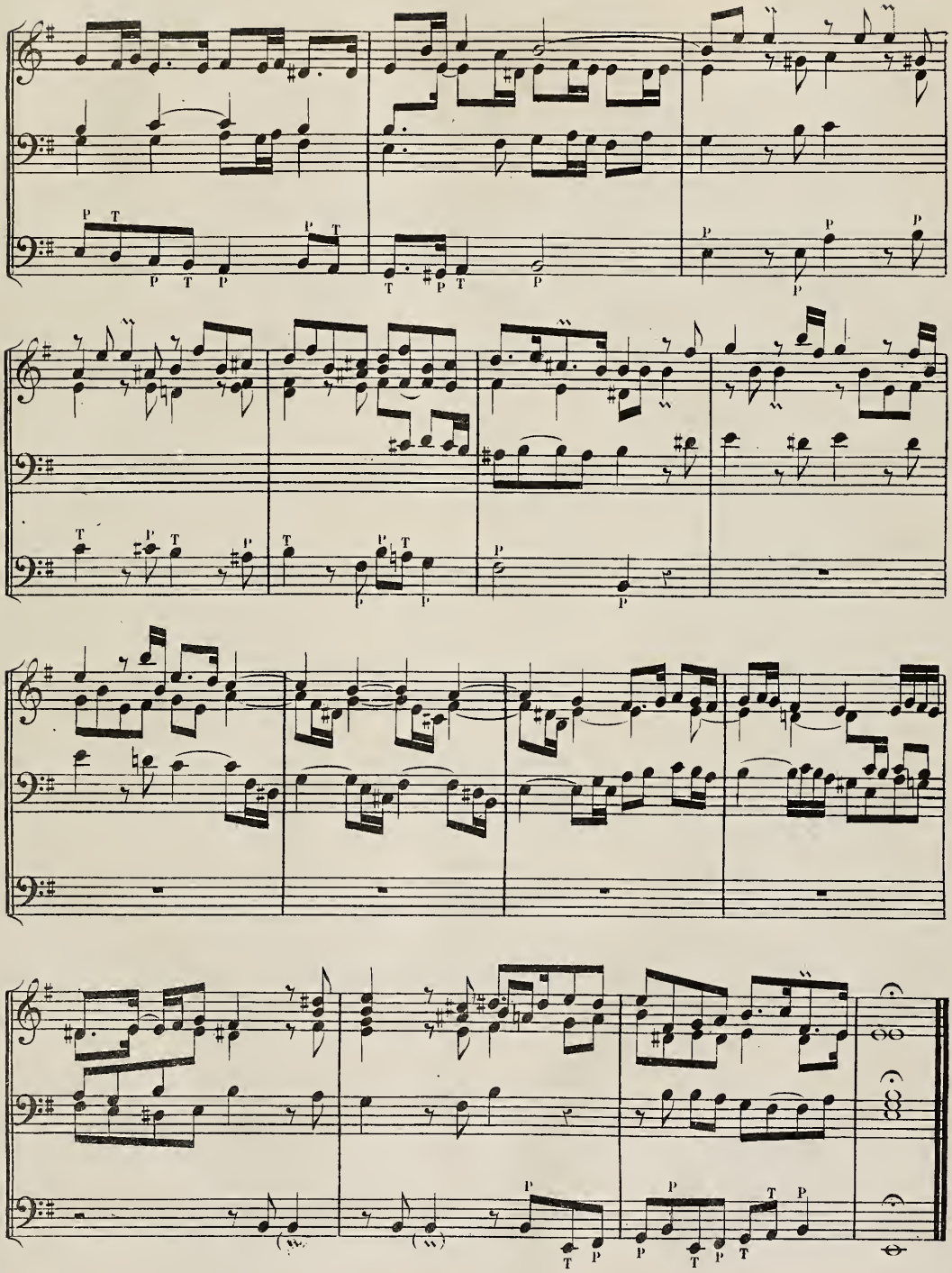


Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis, r. Vivienne. H. 2477. Imp: Thierry, 1 Cité Bergère.


tenuto.
tenuto.
tenuto.
tenuto.
tenuto.
tenuto.


tenuto.
tenuto.
FUGA. ♩ = 60.
rall:


(1)
(1)



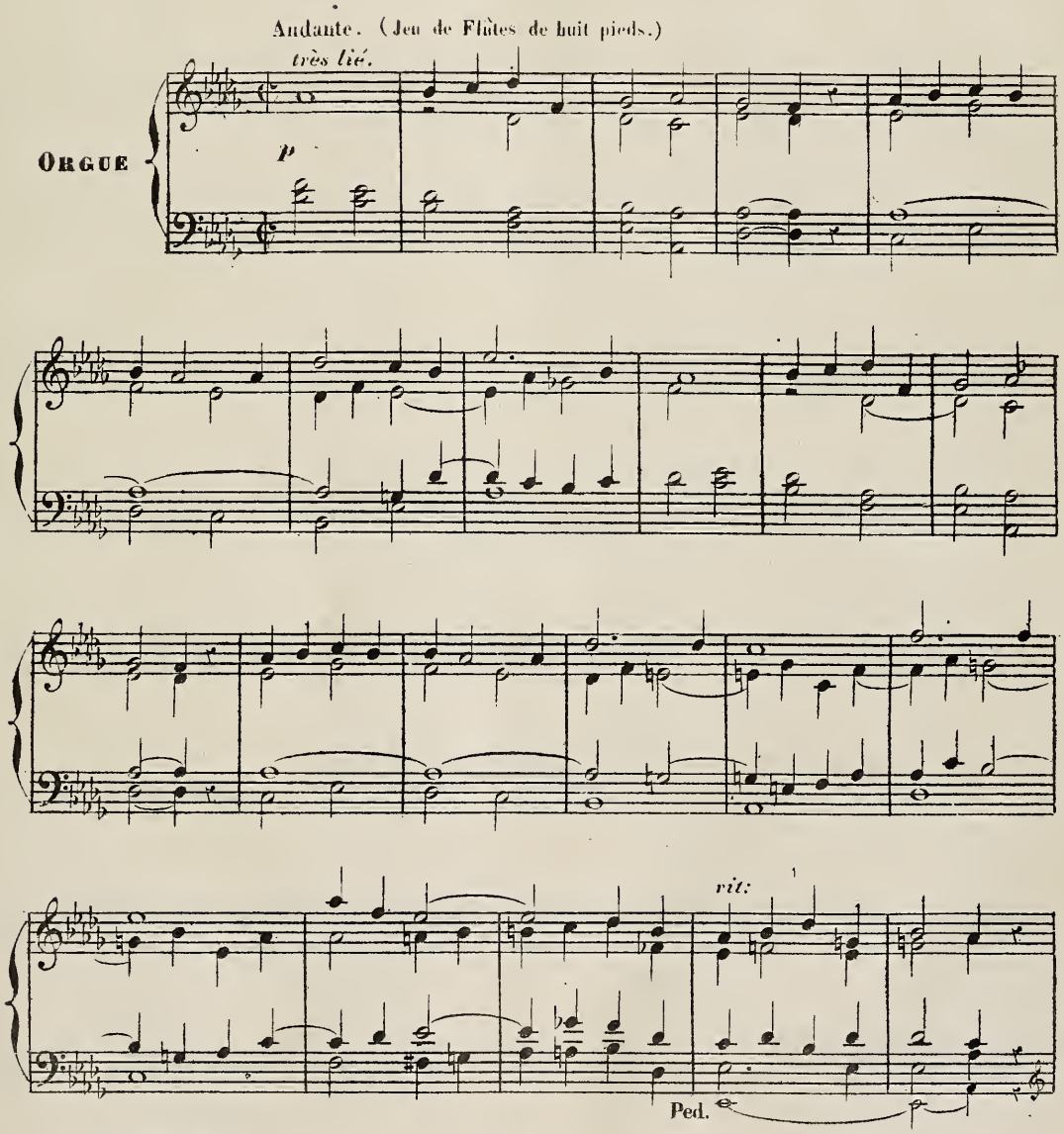
FIN.

PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

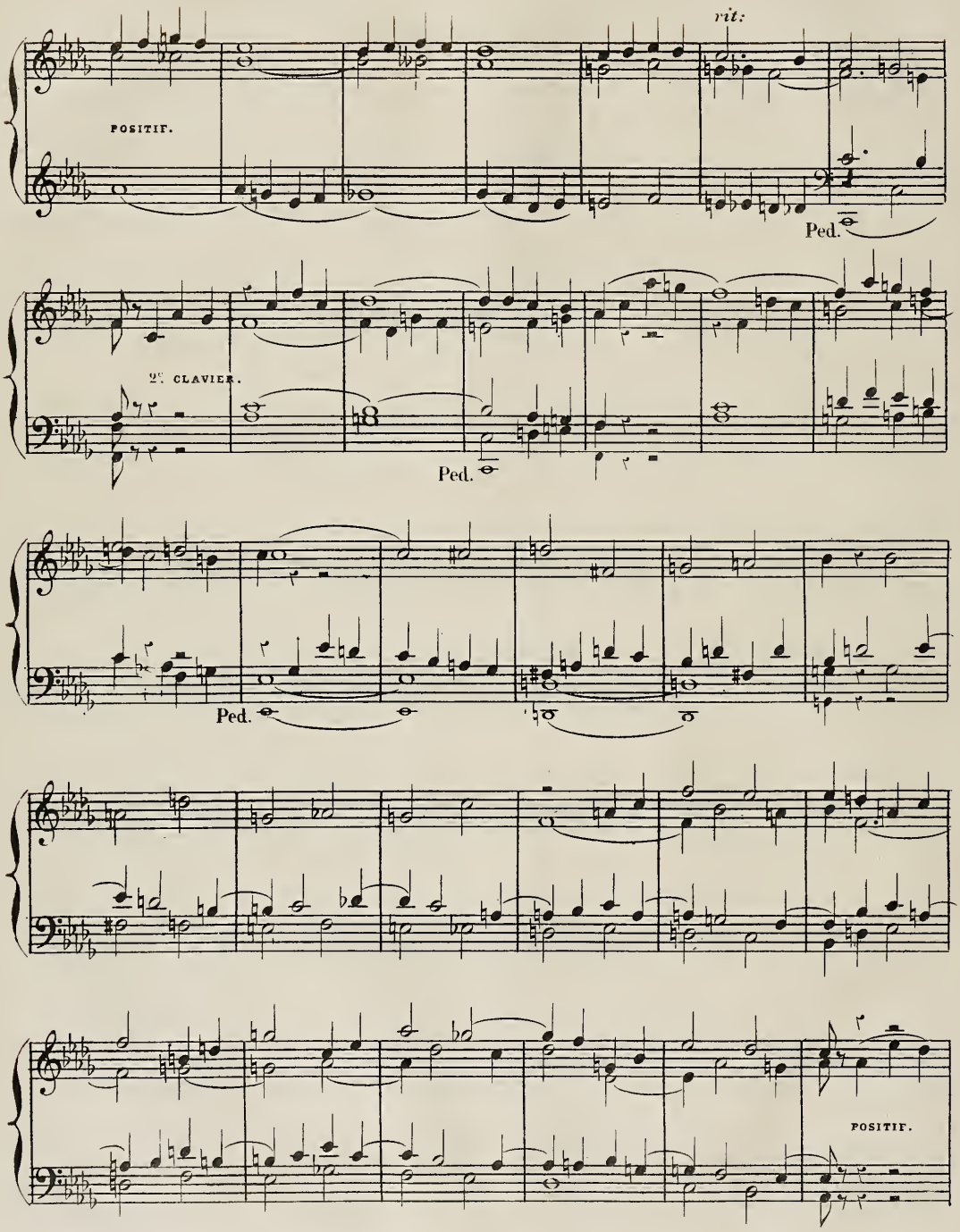
PRIÈRE

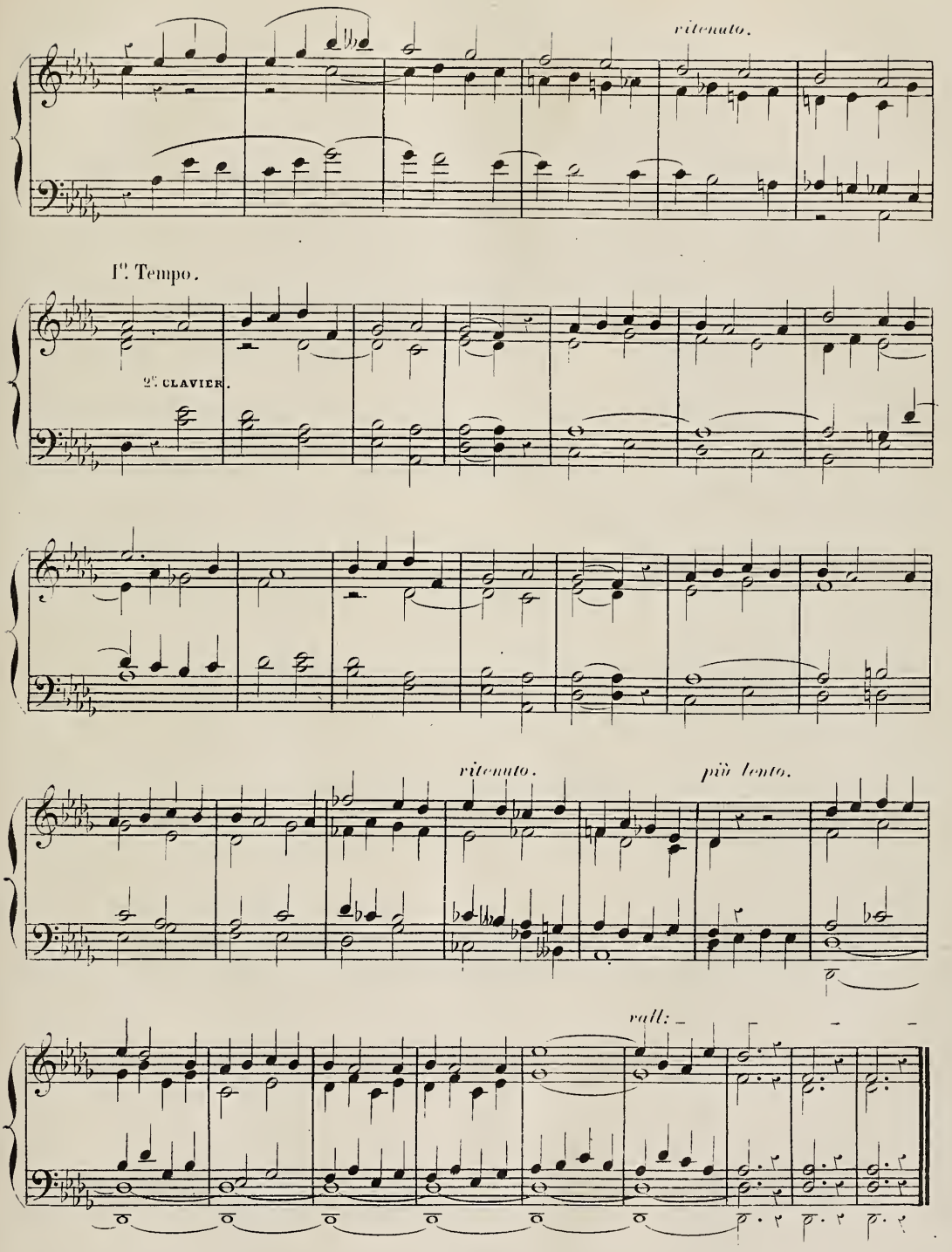
POUR ORGUE. LEFÉBURE-WÉLY.

à Monsieur l'abbé Lamazou.



Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis r. Vivienne. H. 2465. *Imp: Thierry cité Bergère.*


rit:
POSITIF.
Ped.
2e CLAVIER.
Ped.
Ped.
POSITIF.

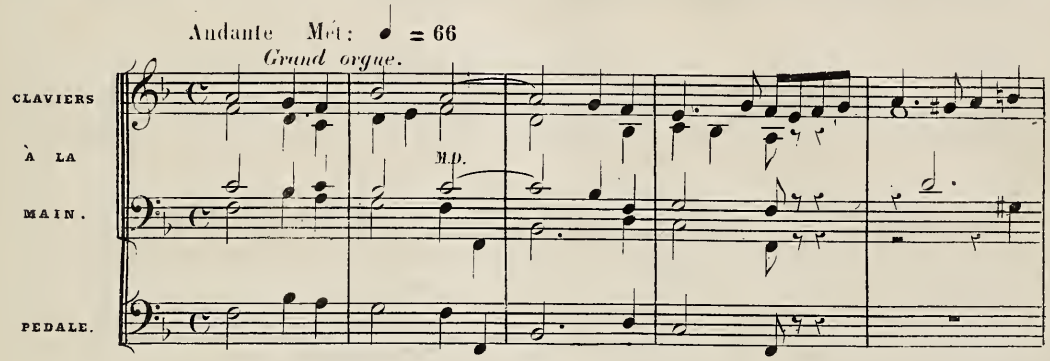

ritenuto.
I°. Tempo.
2°. CLAVIER.
ritenuto.
più lento.
rall:

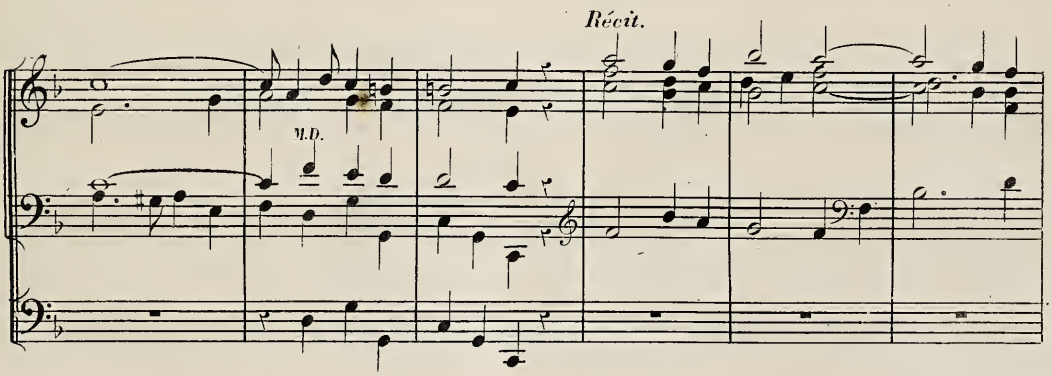
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

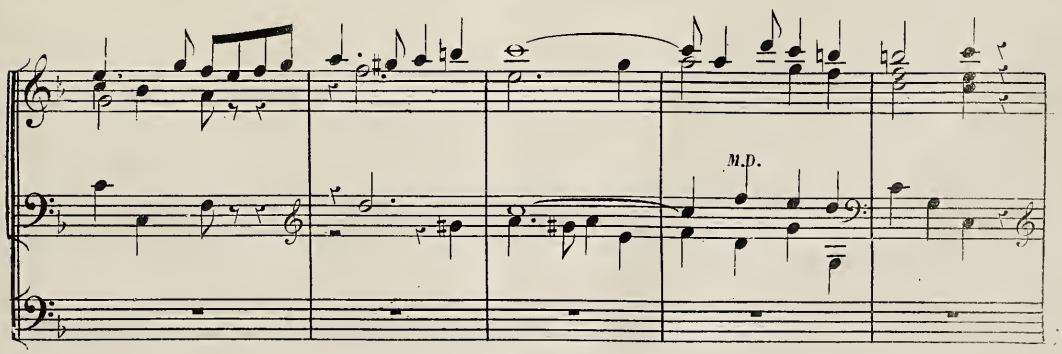
OFFERTOIRE

POUR ORGUE. L. NIEDERMEYER.

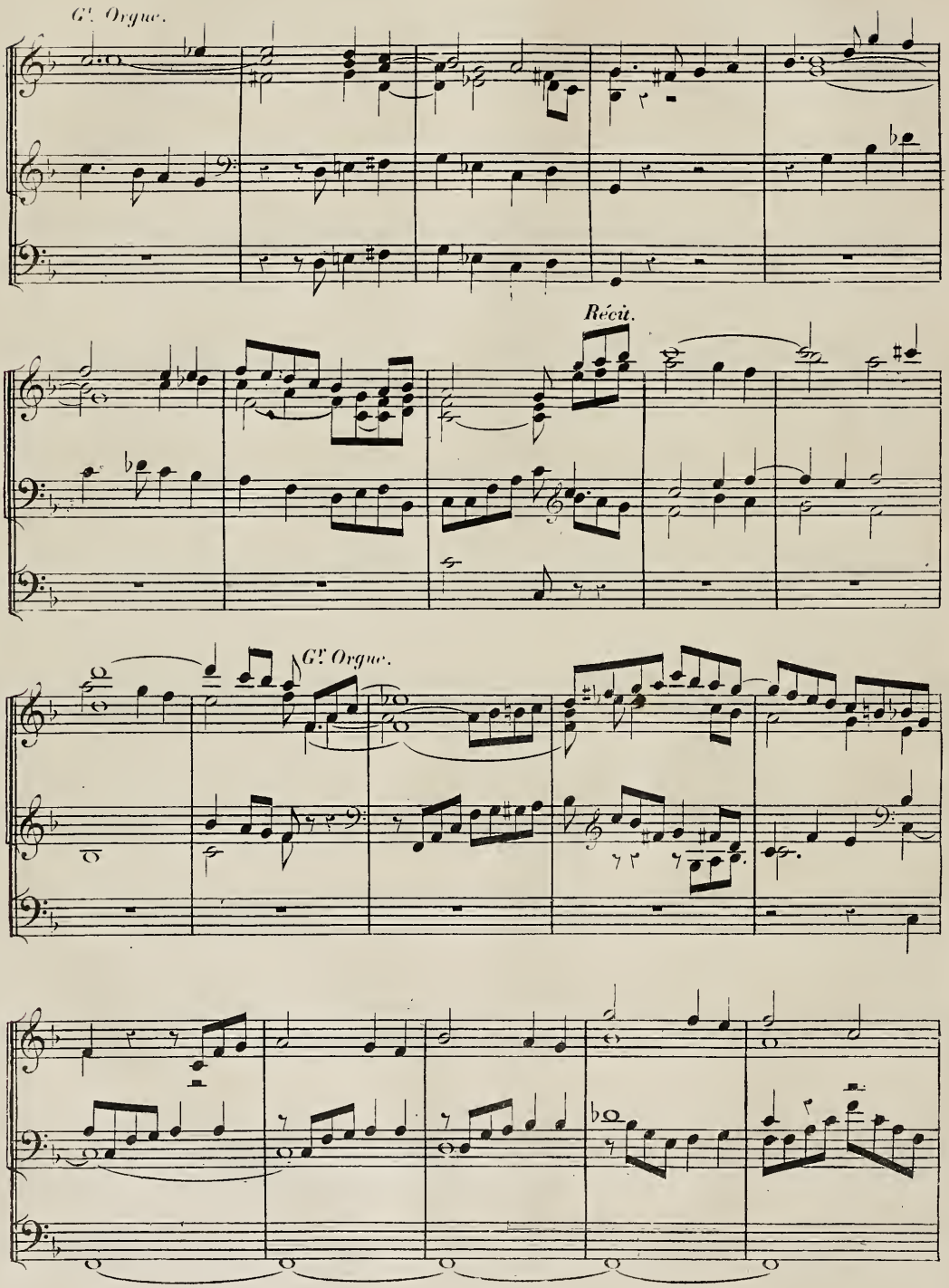
Grand orgue: Flûtes et Bourdons de 8 pieds: Récit: Salicional. Pédale; Flûte et Bourdons de 8 et de 16 pieds.

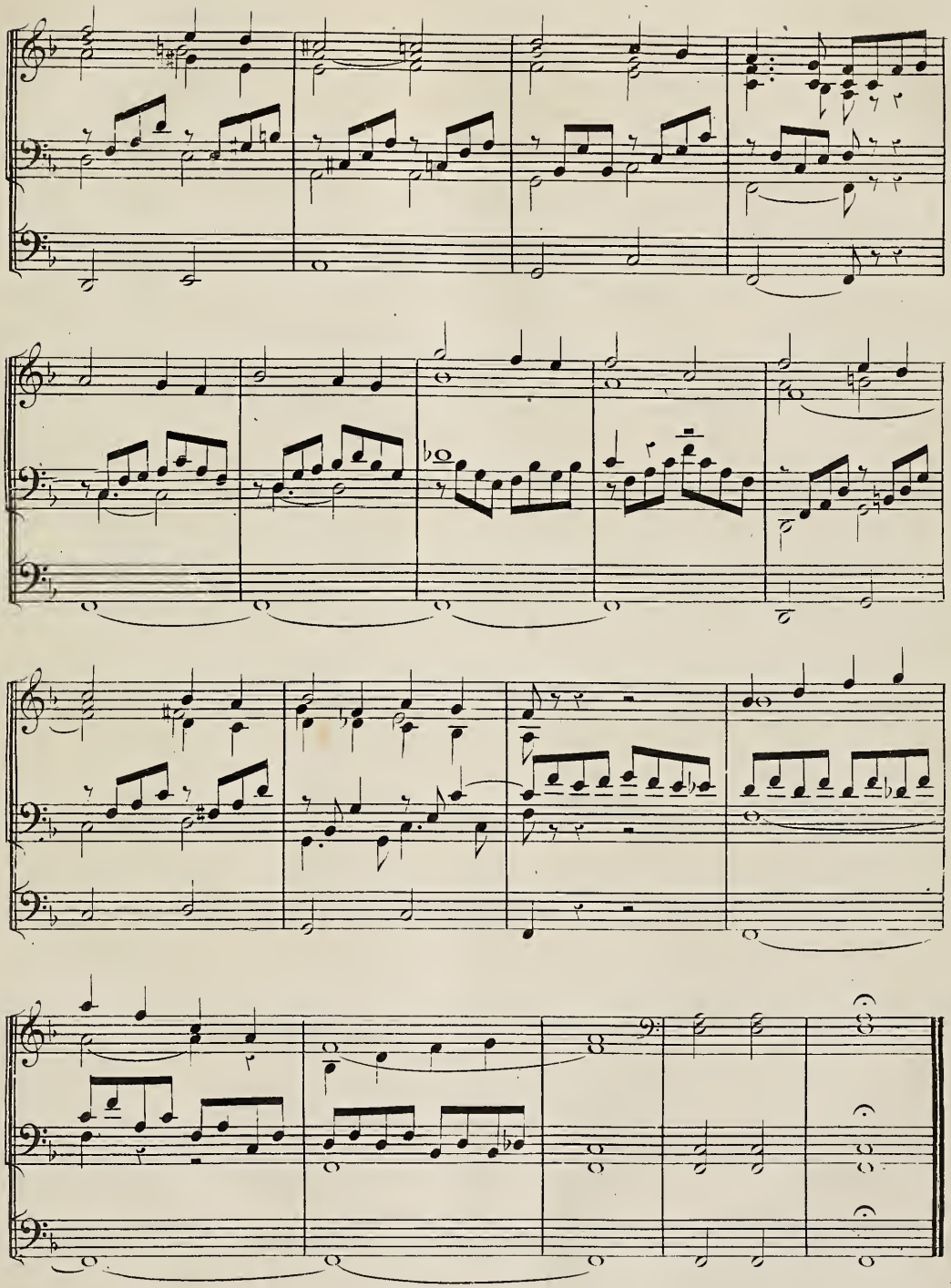






Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis, rue Vivienne H. 2476. *Imp: Thierry, 1 cité Bergère.*


Gr. Orgue.
Récit.
Gr. Orgue.



1re Année. — N° 2. 15 Mai 1857.

LA MAITRISE

JOURNAL

DE

MUSIQUE RELIGIEUSE.

L. NIEDERMEYER
Directeur-fondateur.

J. D'ORTIGUE
Rédacteur en chef.

.... Ut non esset dispar ordo psallendi, quibus erat compar ardor credendi.
CONTR. SYNOD. GRÆC.

Un numéro par mois, — paraissant du 10 au 15, — contenant une feuille de texte et six morceaux de CHANT et d'ORGUE, dus aux maîtres contemporains, ou empruntés aux chefs-d'œuvre classiques, reproduits avec la plus grande correction et accompagnés de notices et notes sur leur origine et leur exécution.

HEUGEL et Cie, éditeurs.

CONDITIONS D'ABONNEMENT :

1° ABONNEMENT COMPLET, Texte, Orgue et Chant réunis, un an, 12 livraisons, renfermant 72 morceaux : messes, motets, psaumes, etc., offertoires, antiennes, communions, etc. — Paris : 30 fr. — Province : 36 fr. — Étranger : 42 fr.

2° Chant (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

3° Orgue (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

Texte seul. — Paris et Province : 6 fr. — Étranger : 8 fr.

Adresser franco un bon sur la poste à MM. HEUGEL et Cie, éditeurs du Ménestrel, Aux bureaux de la Maîtrise, 2 bis, rue Vivienne.

Typ. Charles de Mourgues frères, rue Jean-Jacques Rousseau, 8. — 2359.

SOMMAIRE DU N° 2.

TEXTE.

I. Pourquoi nous nous appelons *la Maîtrise* (suite). J. D'ORTIGUE. — II. Question liturgique ; Opinion de M. S. Morelot sur la réforme du P. Lambillotte. J. D'ORTIGUE. — III. Lettre sur le mouvement liturgico-romain en France, durant le XIXe siècle. L'abbé JOUVE, chanoine de Valence. — IV. Adhésions. — V. Notes sur les Maîtres anciens et sur l'exécution de leur musique : *Luigi Vittoria ; O vos omnes*, motet à quatre voix. L. NIEDERMEYER. — VI. Nouvelles. — VII. Chronique musicale de la presse.

MUSIQUE DE CHANT.

I. L. VITTORIA. *O vos omnes*, motet à quatre voix.
II. F. HALÉVY. *Ave Maria*, pour soprano. } Salut.
III. L. NIEDERMEYER. *O Salutaris*, pour ténor ou soprano. } Salut.

ORGUE.

I. HŒNDEL. Deux fugues.
II. A. THOMAS. Absoute.
III. L. NIEDERMEYER. Deux antiennes.

POURQUOI NOUS NOUS APPELONS LA MAITRISE.

(*Suite.*)

IV.

En 1791, la Révolution supprima les Maîtrises. Elles furent naturellement entraînées dans la tempête qui emporta pour un temps la religion elle-même. Lorsque, quelques années plus tard, le culte fut rétabli, on s'aperçut bien vite du vide que ces utiles établissements avaient laissé après eux. Dès l'année 1802, l'excellent M. Doineau, que beaucoup d'entre nous ont connu, attaché avant la Révolution à la Maîtrise de Notre-Dame, devint maître de chapelle de cette métropole, d'où sortirent un grand nombre d'artistes parmi lesquels il en est plusieurs qui ont jeté plus tard quelque éclat sur l'art musical. Il fonda, vers le même temps, au collége de Sainte-Barbe, où il était professeur de solfége, et avec le concours éclairé du respectable M. de Lanneau, alors directeur de ce collége, une véritable Maîtrise. « La chapelle de ma chère Sainte-Barbe, » nous dit le fils de l'ancien directeur, à l'obligeance duquel nous devons ce renseignement, « était une merveille musicale. La classe de solfége chantait tous les dimanches des messes en musique au lutrin de Sainte-Barbe, et quelques-uns d'entre les élèves prenaient le surplis, dont M. Doineau se couvrait lui-même comme à Notre-Dame. » Cet enseignement, qui se prolongea jusqu'à la mort de son fondateur, en 1831, forma des hommes vraiment distingués, parmi lesquels on doit citer M. Louis Quicherat, aussi bon musicien que savant latiniste, MM. Batiste, Adolphe et Auguste Nourrit.

Le rapport de M. Portalis, en 1807, avait précisément pour objet de pourvoir à l'organisation de cette Maîtrise, instituée « sans ressources » dans la métropole de Paris, et qui, presque naissante, avait fait naître « tant d'espérances de succès. » Jetant un regard en arrière sur les anciennes écoles capitulaires, le ministre appelait l'attention de l'Empereur sur « une institution qui fut, dès le règne de Pépin, le berceau de la musique en France, et constamment l'école de ceux qui ont parmi nous avancé le progrès de ce bel art, » et « qui peut seule, » ajoutait-il, « former et conduire à la perfection la musique vocale exécutée par des hommes. » M. Portalis proposait enfin à Napoléon Ier un règlement pour le rétablissement des Maîtrises. Bientôt après, comme nous en informe M. Hamille dans un rapport remarquable et plein de faits (1), « les conseils généraux votèrent des

(1) École de musique religieuse. — Rapport de M. Hamille. — Exercice 1855.

allocations annuelles pour le rétablissement ou l'entretien des Maîtrises et bas-chœurs. En 1812, ces allocations départementales s'élevaient à 255,804 fr. » Ce crédit était insuffisant et, à ce qu'il semble, resta stérile. La situation déplorable du culte ne s'améliorait pas, et l'opinion publique commençait à s'en préoccuper. On discutait dans la presse, surtout dans le *Magasin encyclopédique* de Millin, l'opportunité et l'urgence d'une restauration de la musique ecclésiastique, même d'une réforme complète de la liturgie, et d'un retour, devenu nécessaire, aux anciennes traditions. Des articles, et, parmi ces articles, quelques-uns dus à des membres du clergé qui désespéraient de voir reprendre à la musique d'église son caractère sacré, demandaient qu'on bannît absolument des temples l'art de Bach et de Palestrina : d'autres mémoires combattaient une opinion si peu fondée et démontraient facilement que la musique était une des conditions indispensables de la splendeur du culte. Ce fut dans ces circonstances que, « le 12 octobre 1812, » nous dit M. Hamille, « le ministre des cultes (M. Bigot de Préameneu) adressa aux évêques de nombreuses questions sur la liturgie, la musique et le chœur ecclésiastique, dans leurs diocèses, et les pria de lui faire connaître leurs vues sur l'organisation de ce service. »

Cette enquête eut pour résultat un rapport que le ministre présenta à l'Empereur en conseil d'État, le 30 juin 1813, et que l'on connaît déjà, relatif à la réorganisation des Maîtrises de toutes les églises cathédrales, en deçà des Alpes, rapport qui, par conséquent, peut être considéré comme l'expression, non-seulement de l'opinion de M. Bigot de Préameneu, mais de la pensée de l'épiscopat tout entier.

Le ministre des cultes, dans cet important document, trace un tableau lamentable de l'état du culte catholique à cette époque, et les renseignements qu'il nous transmet sont d'autant plus dignes de confiance qu'il les tenait, comme il nous l'apprend lui-même, d'un homme en position d'être bien informé, Lesueur, chef de la musique impériale. L'église de France était dans une situation à beaucoup d'égards semblable à celle où l'on avait vu, douze cents ans auparavant, et dans la seconde moitié du VIe siècle, l'église de Rome, lorsque S. Grégoire-le-Grand y institua la fameuse école des chantres. Les cérémonies religieuses manquaient dans les plus importantes cathédrales, non-seulement de la pompe qui les rend plus augustes, mais de cette solennité modeste qu'on peut appeler de la décence, et qui imprime le respect. L'Empereur avait exprimé vainement le désir que l'office canonial fût célébré avec régularité : comme à Rome, des chanoines vieillis, et la plupart infirmes, un clergé surchargé d'autres soins, étaient dans l'impossibilité de s'acquitter de ce devoir; la pauvreté des chapitres ne leur permettait pas de rémunérer un personnel destiné à les remplacer, et qui, d'ailleurs, faisait défaut. On manquait des plus humbles accessoires du culte. Par une fatalité singulière, Avignon, l'ancienne ville des papes, qui avait vu jadis tant de splendeurs, se trouvait la plus dénuée; elle n'avait ni orgue, ni chantres, ni enfants de chœur. Après elle, les églises cathédrales de Chambéry (alors renfermé dans les limites de la France), de La Rochelle et d'Ajaccio, ne possédaient ni chantres ni enfants de chœur. Namur était privée de chantres et d'orgues; Agen et Montpellier, d'orgues et d'enfants de chœur; à Vannes, les chantres étaient absents; c'étaient les enfants de chœurs à Nancy, à Malines et à Nice. La place des orgues était vide à Autun, à Limoges, à Rennes, à Orléans, à Lyon, à Digne (1); ces instruments étaient incapables de servir à Coutances et à Cahors, et partout ailleurs en mauvais état. Le chant, dans le plus grand nombre des églises, était accompagné « du simple serpent, instrument grossier que les Italiens et les Allemands, peuples recommandables par leur goût et leur savoir en musique, n'ont jamais admis dans leur symphonie ». Dans de rares occasions, quelques motets étaient exécutés par des enfants inexpérimentés.

Cette pauvreté du culte faisait déserter les églises. Le peuple s'éloignait de cérémonies qui ne disaient plus rien au cœur, plus rien à l'imagination. « La continuation de cet état de choses, » disait le rapport, « nuirait à la religion elle-même. »

Des quatre cents maîtres de chapelle qu'entretenait le clergé avant la Révolution, il en restait à peine une trentaine, affaiblis et cassés par l'âge, qui vivaient misérablement en courant, comme on dit, le cachet. Il ne s'en était pas formé de nouveaux.

Ces quatre ou cinq mille chanteurs habiles ou instruits, qu'on voyait jadis distribués dans toutes les Maîtrises du royaume, s'étaient, lorsque la Révolution avait brisé leur carrière, réfugiés tous à Paris. Mais leur nombre, en 1813, était bien réduit; on en comptait trente, selon le témoignage de Lesueur, en général âgés de 50 à 60 ans. Ils devaient suffire à tout; c'étaient eux, toujours les mêmes, qu'on voyait reparaître, comme des armées de théâtre, à la chapelle impériale, dans les cathédrales, dans les paroisses, dans les fêtes publiques, à l'Opéra ou aux Bouffes, aux concerts même du Conservatoire, et leurs voix brisées par l'âge ou par la fatigue ne pouvaient être remplacées par des voix plus fraîches, car les sujets plus jeunes qui se donnaient pour musiciens n'étaient pas même capables de lire la musique et d'apprendre eux-mêmes leurs rôles. Sans doute ce récit déplorable ne présente aujourd'hui qu'un intérêt historique, et bien que les artistes instruits soient encore plus rares que ne le ferait penser le nombre de personnes qui se livrent à cette profession, on doit avouer que la situation est devenue notablement meilleure.

La classe des organistes avait presque complétement disparu; on n'en trouvait à Paris qu'un seul qui jouît de quelque renom, c'était l'habile Séjan, qui dirigea au Conservatoire la classe d'orgue dont nous avons déjà parlé. Cette classe fut d'ailleurs bientôt supprimée (elle a été rétablie depuis et subsiste aujourd'hui). Dans la plupart des cathédrales, les organistes étant remplacés par des pianistes médiocres, il ne restait guère plus qu'un souvenir de l'art du facteur d'orgues, « une des plus belles créations de l'industrie humaine. »

Si les choses se passaient ainsi dans la capitale de la France, qu'était-ce dans les provinces? Les rares maîtres de musique qui y exerçaient encore leur profession étaient tous, nous dit Raymond, « ou d'anciens enfants de chœur, ou des musiciens attachés autrefois à des maisons ou à des corps qui

(1) Le Ministre paraît oublier que quelques églises de France n'admettaient pas ces instruments sous leurs voûtes. *Ecclesia Lugdunensis, — Ecclesia Senonensis nescit novitates.*

n'existent plus » (1). L'insuffisance des chanteurs obligeait à supprimer dans les représentations théâtrales les chœurs et les morceaux d'ensemble. Ce dénûment profond rappelle et rend vraisemblable l'aventure triste et plaisante de cette troupe foraine qui, dans l'exécution de *la Dame Blanche*, remplaça un jour, *pour éviter des longueurs*, la musique *par un dialogue vif et animé*, et nous nous souvenons d'avoir vu quelque part le récit d'une représentation de *Robert-le-Diable* où la partition du maître était accompagnée par un flageolet. Qui ne ferait, au spectacle d'une telle misère, un retour mélancolique vers le milieu du XVIIIe siècle, vers ce temps où, dans les deux humbles chapelles de Guaraison et de Betharam, perdues aux pieds des Pyrénées, et fréquentées à peine par quelques rares voyageurs qui y cherchaient un abri contre l'orage, l'on faisait de la musique trois fois par jour, sans jamais, dans un même jour, exécuter le même morceau.

Il ne s'était donc pas, depuis la Révolution et l'abolition des Maîtrises, formé en France un seul chanteur. On ne rencontrait nulle part les conditions nécessaires à l'accomplissement de cette tâche difficile, si bien décrites par M. Portalis :

« Pour cultiver et même pour faire naître des voix d'hommes, » disait-il, « il faut s'y prendre dès l'enfance, il faut soumettre les élèves à un travail continuel, à un régime de conduite régulière et sévère, à une nourriture saine et suffisante, les surveiller dans tous les instants, et les astreindre à des exercices périodiques et jamais suspendus. »

Le Conservatoire lui-même, naissant alors et aux prises avec les difficultés de tout commencement, ne pouvait, malgré l'excellence de son enseignement, malgré l'intelligence et l'énergie de ses efforts, faire que bien peu de chose pour soustraire l'art à cette décadence. Son action était renfermée en effet dans un champ trop borné, surtout si l'on réfléchit que les rapports étaient beaucoup plus difficiles alors qu'aujourd'hui entre Paris et la province. C'était en quelque sorte, qu'on nous passe la comparaison, une tête habile à concevoir, une bouche éloquente et docte, mais dépourvue d'yeux et de bras pour découvrir et attirer à elle des auditeurs et des disciples. Ses succès et sa gloire étaient ailleurs, car dans une autre direction il avait rendu d'immenses services. Nous ne voulons pas résister au plaisir, puisque l'occasion s'en offre ici, d'en citer l'honorable témoignage. Cette école dès lors avait, dit le ministre, « multiplié à l'infini le nombre des musiciens exécutants et introduit dans la musique instrumentale une perfection et une méthode que les autres nations peuvent envier à la France. » C'est qu'en effet, dans un certain sens et avec de justes restrictions, il faut, pour faire un excellent exécutant, un excellent maître, beaucoup de travail et de volonté, tandis que pour faire un chanteur, il faut sans doute un bon maître, mais aussi un élève doué d'aptitudes particulières et qui se rencontrent rarement.

Nous empruntons au rapport de M. Bigot de Préameneu un rapprochement plein d'intérêt, et qui montre bien l'état de langueur où était réduite la profession de musicien. Un ou deux candidats à peine se présentaient pour concourir au grand prix de composition musicale, tandis que plus de cent cinquante jeunes peintres se disputaient le grand prix de Rome ; encore faut-il ajouter que quelques musiciens lauréats découragés, et ne voyant devant eux aucune carrière ouverte après leur triomphe, renonçaient au voyage de Rome, ou, quand ils en étaient revenus, ne trouvaient le moyen de vivre que dans le maigre produit de leurs leçons. L'histoire des artistes au commencement de ce siècle est certainement plus triste que celle des artistes d'aujourd'hui; toutefois on trouverait peut-être, en y regardant de près, qu'elle lui ressemble en plus d'un point.

(1) Lettre à M. Millin sur l'utilité du rétablissement des Maîtrises, etc., 1810.

V.

Il n'était pas inutile de décrire avec quelques détails la situation de l'art musical peu d'années après la dispersion des Maîtrises. Quel remède alors proposait-on pour arrêter l'envahissement du mal et pour en réparer les ravages ? De l'avis de tous, il importait de réorganiser les Maîtrises au plus vite, non-seulement dans l'intérêt du culte, non-seulement pour la prospérité de la musique ecclésiastique, mais pour sauver du naufrage l'art tout entier. Nous avons entendu M. Portalis affirmer que les Maîtrises seules pouvaient conduire la musique vocale à sa perfection. Quelques lignes plus haut, s'adressant à l'Empereur, il s'exprime ainsi : « Votre Majesté approuvera sans doute que je n'aie pas seulement considéré le rétablissement des Maîtrises sous le rapport de leur service religieux, et que je me sois attaché à reconnaître les avantages dont les Maîtrises peuvent être pour l'art. » Écoutons maintenant M. Bigot de Préameneu; nous ne saurions passer sous silence d'aussi importants, d'aussi exprès témoignages : « Le bien du service religieux », dit-il dès le début de son rapport, « appelle de la manière la plus pressante l'attention de votre Majesté sur la réorganisation des chœurs de musique et psalletes ou Maîtrises d'enfants de chœur, près des églises cathédrales : l'art musical y est même intéressé. » Un peu plus loin : « Si maintenant on compare l'état actuel de l'art musical avec celui où il était autrefois, on verra combien le rétablissement des chœurs et des Maîtrises importe à sa conservation. » Plus loin encore : « La réorganisation des chœurs et Maîtrises de musique est le seul moyen de rendre au culte public une partie de sa solennité, et à l'art musical son ancien éclat. » Quelques lignes plus bas : « Les Maîtrises sont les seules institutions propres à régénérer le chant. »

Est-ce clair? est-ce assez d'insistance de la part du ministre, qui avant de préparer son rapport avait consulté des artistes autorisés dont il était en même temps l'organe? Plus haut il avait écrit : « Cette réorganisation est depuis longtemps attendue, elle est sollicitée par tous les Évêques et par les principaux artistes de Paris et des départements. »

Après avoir si expressément démontré la nécessité de réorganiser les Maîtrises, si l'on voulait qu'un jour, malheureusement encore fort éloigné, fût rétabli « l'ancien état de choses qui assurait la succession des organistes à chaque église, » le ministre, après avoir rappelé les instructions et pour ainsi dire les provocations que depuis quelques années il n'avait cessé d'adresser aux conseils généraux et aux préfets, dressait le programme du régime auquel les enfants devaient être soumis dans les psalletes renaissantes et de l'instruction qu'ils y devaient recevoir.

Déjà M. de Portalis avait dit quelques années auparavant :

« Les enfants vivent (dans les Maîtrises) en clôture, toujours surveillés, toujours travaillant, dans l'impossibilité de se dissiper, nourris avec soin, excités par l'émulation, préparés à de bonnes mœurs par une instruction sage et par de bons exemples. Il est certain que ceux qui sont destinés par la nature à faire des progrès dans la musique vocale, ainsi élevés et instruits, doivent facilement et immanquablement y parvenir. »

Les élèves devaient être choisis dans chaque diocèse parmi les enfants les mieux doués et formés de très bonne heure par l'étude du chant et de la lecture musicale. Leur instruction spéciale devait embrasser encore l'harmonie, l'accompagnement, le contre-point « base, « dit le rapport, » de toute composition musicale, » l'étude du clavecin et de l'orgue. Cet enseignement, on le voit, était complet et bien supérieur à celui que reçoivent aujourd'hui la plupart des artistes. « Il faut remarquer », ajoutait, avec un grand sens, M. Bigot de Préameneu « que la musique religieuse, la seule enseignée dans les Maîtrises, est la musique classique, celle qui, au jugement des maîtres, est la seule propre à donner au talent musical, en toutes ses parties, tout le développement dont il est susceptible. »

On ne voulait pas cependant que l'étude de la musique fût l'unique occupation des élèves, et on se proposait de leur donner en même temps des leçons de latin et de mathématiques, connaissances qui n'étaient pas inutiles, surtout la première, dans la pratique de leur art, et qui, ainsi que l'observait M. Portalis « dans le cas où ils ne pourraient pas professer la musique, leur donnerait le moyen d'embrasser d'autres états avec succès pour eux et utilité pour la patrie. »

Enfin, le rapport de 1813 terminait ce programme excellent par cette considération : « Le Conservatoire demeurera comme école centrale de perfectionnement ; les meilleurs maîtres continueront à y donner des leçons, à y exposer les méthodes les plus parfaites. Les élèves qui se seront le plus distingués dans les Maîtrises pourront y être admis. L'instruction qu'ils auront reçue dans leur enfance les mettra à même de mieux profiter de celle qui leur sera présentée et de se livrer avec succès à la partie de l'art pour laquelle la nature les aura disposés. »

Nous ne pouvons qu'applaudir à ce plan mûrement étudié dans toutes ses parties, et nous sommes convaincus qu'en 1857 il ne serait pas moins qu'en 1813 profitable à l'art musical.

M. Bigot de Préameneu avait examiné également les conditions financières de ce projet. Nous n'avons pas à insister sur ce point ; toutefois, il n'est peut-être pas inutile de faire remarquer ici la faible charge que son exécution imposait à la fortune publique. Au vote facultatif, et par conséquent incertain, des conseils généraux, devait succéder l'attribution d'un fonds prélevé d'une façon permanente sur les budgets départementaux et consacré à l'entretien des Maîtrises et bas-chœurs. Le ministre avait divisé ces institutions en trois classes. Celles de la première classe étaient attachées aux archevêchés. On en comptait 9, dont la dépense était évaluée pour chacune à 12,000 fr. Les Maîtrises de deuxième classe appartenaient aux villes épiscopales qui contenaient une population de 15,000 habitants au moins. Il y en avait 30 et elles devaient coûter 11,000 fr. Enfin, 23 Maîtrises de troisième classe étaient destinées aux villes épiscopales les moins importantes et dotées d'un revenu de 10,000 fr. C'était en total, pour 62 diocèses, une somme annuelle, et comme on voit modeste, de 668,000 fr. Paris aurait reçu un supplément spécial (1).

(*La fin au prochain numéro*).

J. D'ORTIGUE.

QUESTION LITURGIQUE.

OPINION DE M. S. MORELOT

SUR LA RÉFORME DU P. LAMBILLOTTE.

Nous avons demandé à notre respectable et savant ami, M. l'abbé Jouve, et nous avons obtenu de lui une série de *Lettres* sur une grave question dont se préoccupent aujourd'hui un grand nombre de diocèses, la question liturgique, et dans ces lettres, pour le dire en passant, l'on trouvera plus tard la réponse aux questions qu'on nous adresse de divers points sur le choix des livres de plain-chant romain qu'il convient d'adopter. Nous publions la première de ces *lettres;* mais comme notre journal ne paraît que de mois en mois et qu'il peut s'écouler un certain temps avant que notre collaborateur ait donné ses conclusions, nous devons dès à présent, et sans rien préjuger d'avance, prémunir les diocèses contre la réforme la plus déplorable de toutes, celle qui ne tendrait à rien moins qu'à la destruction radicale du chant grégorien, et à laquelle, nous sommes fâché de le dire, un religieux dont la mémoire nous est chère et vénérée, le P. Lambillotte, a attaché son nom. Nous avons personnellement beaucoup vu le P. Lambillotte durant les deux étés qui précédèrent l'année de sa mort ; il avait échangé avec nous bien des témoignages de sympathie et d'affection dont le souvenir nous sera toujours précieux ; mais enfin ses œuvres restent, et, quoi qu'il nous en coûte, vis-à-vis des religieux, ses frères, dont plusieurs furent nos maîtres et nos guides et qui sont restés nos amis, de marquer plus profondément un dissentiment sur lequel nous nous sommes efforcé de nous taire jusqu'à ce jour, le moment est venu de dire notre pensée sur un homme, doué sans doute de facultés remarquables, mais qui ont été malheureusement dévoyées. Ce n'était certes pas, chez le P. Lambillotte, orgueil ni présomption ; personne ne fut plus modeste et plus humble que lui ; mais, dominé de l'idée qu'il avait reçu une mission providentielle, il prenait naïvement les impressions de son esprit pour des inspirations d'en haut. Selon nous, le P. Lambillotte a été un des plus grands propagateurs de ce *dillettantisme de collège* qui est aujourd'hui la plaie de l'art religieux, et, ce malheureux dilettantisme, il ne l'a pas porté seulement dans les compositions qu'il semblait dérober à l'art des théâtres pour les transplanter de la meilleure foi du monde dans les temples ; il

(1) Nous accueillerons avec gratitude tous les renseignements qu'on voudra bien nous communiquer sur l'histoire des Maîtrises de province et de l'étranger, et sur les sources et documents qui concernent cette histoire.

l'a porté encore dans le chant grégorien, auquel il ne devrait pas plus être permis de toucher qu'à la liturgie elle-même sans le consentement et l'approbation de l'autorité ecclésiastique.

Si notre opinion paraît sévère à quelques personnes, nous les invitons à prendre connaissance de l'article que M. Stéphen Morelot a publié dans un des derniers numéros du journal *le Chœur*, et dont nous donnons l'extrait suivant :

« La restauration du chant grégorien proposée par le P. Lambillotte n'est point en effet une de ces demi-réformes, comme ce chant en a subi jusqu'à présent. Depuis l'invention de l'imprimerie, les modifications apportées au chant romain se sont bornées généralement à des suppressions de notes plus ou moins considérables, jusqu'à ce qu'une commission, chargée de préparer une nouvelle édition de ce chant, ait jugé à propos d'y réintégrer les notes supprimées. Le P. Lambillotte procède tout autrement. Les suppressions de notes ne sont pas le point essentiel et le trait caractéristique de sa réforme, bien qu'il ne s'en fasse point faute, et qu'il aille dans cette voie au delà même de la plupart de ses prédécesseurs. Ce qui fait le caractère particulier de son système, ce qui le distingue de tous les autres, c'est que le plain-chant, qui, suivant la pratique universelle, était, comme son nom l'indique, dépourvu de toute variété métrique et ne possédait qu'un rhythme essentiellement vague, se trouve soumis au contraire à une mesure régulière qui l'assimile, de ce côté du moins, à la musique moderne. Aussi le P. Lambillotte n'a-t-il point hésité à proposer pour ce chant (qu'il se refuse à nommer de son ancien nom) la substitution de la séméiographie moderne à l'antique notation carrée, qui était en usage depuis le XIIe siècle. C'est là un point fort secondaire assurément et qui ne touche point à l'essence du chant ; mais ce qui y touche, et d'une façon des plus compromettantes, c'est l'effet même de ce rhythme auquel le R. P. prétend assujettir les mélodies de S. Grégoire. Si l'on veut savoir ce qu'elles gagnent à cette restauration, on peut essayer quelques-unes des pièces que le P. Lambillotte a insérées dans son *Esthétique* et dans une brochure publiée antérieurement sous ce titre : « Quelques mots sur la restauration du chant liturgique, etc. » On aura d'autant moins de peine à se rendre compte du mérite du chant ainsi remanié, que la notation employée par l'auteur est plus précise et laisse moins à faire au goût particulier de l'exécutant. »

Telle est l'opinion de M. Morelot sur le R. P. Lambillotte. Nous insisterons avec notre collaborateur, principalement sur cette question de la substitution de la notation moderne à la notation carrée, qui n'est « secondaire » qu'en apparance, et qui est à nos yeux une de celles où il est à craindre que la forme n'emporte le fond.

Que dirait-on, par exemple, d'un ecclésiastique ou d'un religieux qui prétendrait qu'on doit, dans la liturgie de l'Église, substituer la langue vulgaire au latin, sous prétexte que l'on peut exprimer le même sens dans un idiôme différent, accessible à toutes les intelligences? L'autorité ecclésiastique ne manquerait pas de répondre qu'il s'agit ici d'une nouveauté où « la forme emporte le fond. » Toute proportion gardée entre des choses d'inégale importance, la question est la même.

Le *post-scriptum* de l'écrit de M. S. Morelot contribuera encore plus à tenir nos lecteurs en garde contre la prétendue réforme du P. Lambillotte :

« P. S. Cet écrit était terminé depuis longtemps, lorsque nous avons lu dans *l'Univers* (13 décembre 1856), une lettre de Mgr l'Évêque d'Arras, à N. S. P. le Pape, par laquelle ce prélat qui porte, comme on sait, au chant ecclésiastique un intérêt aussi vif qu'éclairé, supplie S. S. de vouloir bien prendre des mesures pour que l'unité de liturgie ne soit pas plus longtemps compromise par « des PRÉTENTIONS MALHEUREUSES, » dont la réforme de ce chant est aujourd'hui l'objet. (Nous n'ajoutons point avec l'illustre Prélat ; « et des spéculations coupables, » parce que nous ne songeons pas le moins du monde à infliger cette note à la publication préparée par le P. Lambillotte). Quoi qu'il en soit de la préférence que Mgr l'Évêque d'Arras paraît accorder à l'une des éditions déjà publiées, nous ne pouvons que nous féliciter de cet acte de haute intervention, puisqu'il confirme les principes sur lesquels nous nous sommes constamment appuyé dans la rédaction de l'article qui précède. C'est un nouveau service rendu à la cause que nous défendons, par l'auteur de la belle instruction pastorale sur le chant de l'Église. »

Nous nous associons pleinement à ces dernières paroles de M. Morelot, celles surtout dans lesquelles il fait ressortir la sagesse des avertissements donnés par Mgr d'Arras.

Voici la lettre de M. l'abbé Jouve.

J. D'ORTIGUE.

LETTRES

AU RÉDACTEUR EN CHEF DE LA MAITRISE

SUR

LE MOUVEMENT LITURGICO-ROMAIN EN FRANCE,

DURANT LE XIXe SIÈCLE.

Valence, 18 avril 1857.

Vous me demandez, mon cher ami, une suite de lettres sur la question liturgique actuelle. Par ce titre engageant, vous voulez me faciliter le travail, me le rendre plus familier, moins régulier et méthodique qu'une succession d'articles où l'on développe de point en point une série de propositions rigoureusement enchaînées. Cette forme comporte, en effet, une plus grande indépendance dans l'ordre logique et permet aussi une plus grande variété de tons et de points de vue. Il ne faut rien moins que la perspective des facilités que présente ce genre de publication pour me décider à l'entreprendre ; car, je vous l'avoue en toute humilité, je n'ai point fait d'étude spéciale sur la liturgie proprement dite, bien que, par la nature de mes travaux, j'aie dû faire de fréquentes excursions dans ce vaste et beau domaine des connaissances ecclésiastiques. Si je cède aux vives instances d'hommes posés comme vous et votre digne collaborateur Niedermeyer, c'est uniquement parce que vous voulez bien m'y encourager de toute l'autorité de votre talent et de l'influence non moins grande que légitime qui lui est acquise dans le monde artistique et savant.

« L'homme s'agite, Dieu le mène », a dit quelque part Fénelon. Cette vérité, confirmée par l'histoire, est incontestable surtout en ce qui concerne le mouvement liturgique durant le XIXe siècle. Qui eût songé, il y a cinquante ans, alors qu'on sortait à peine d'une révolution amenée par des nouveautés de tous genres qui avaient pénétré jusque dans le sanctuaire, que de tant de ruines amoncelées par le philosophisme, le jansénisme et le gallicanisme, il surgirait une réaction presque complète contre les errements du passé ! Ce mouvement de réaction fut d'abord, sous la plume de Châteaubriand, littéraire et poétique ; ensuite, sous celle des de Maistre, des Bonald, il devint philosophique ; puis, sous celle des Marchangy, des Michaud, des

Charles Nodier, en France, des Voigt, des Hurter, des Gœrres, en Allemagne, il fut chevaleresque et historique; enfin, sous celle des Caumont, des Victor Hugo, des Vitet, des Du Sommerard, des Mérimée, des Montalembert, des Didron, il se manifesta dans l'architecture et dans toutes les autres branches de l'art qui tiennent à l'archéologie chrétienne proprement dite.

La liturgie, expression de tout ce qu'il y a de plus intime, de plus relevé dans les dogmes et les mystères de la religion, devait avoir son tour dans ce mouvement providentiel de restauration catholique, car elle se rattache par mille liens à l'art et à la philosophie qui en furent à la fois et le mobile et le but. Or, cette réaction liturgique se résume également dans quelques noms, ou plutôt, dans un seul, et déjà nos lecteurs ont prononcé celui de Dom Guéranger, abbé de Solesmes. S'inspirant de l'esprit du comte de Maistre (1), le docte bénédictin avait préludé à son beau livre des « Institutions liturgiques » par quelques excellents articles insérés dans le « Mémorial catholique », avant 1830.

Le premier volume des « Institutions liturgiques » parut en 1840, précédé d'une remarquable préface, dans laquelle l'auteur, exposant son plan et le but qu'il avait en vue, prévenait et réfutait d'avance les murmures et les objections qu'il allait soulever. Connaissant parfaitement le terrain sur lequel il travaillait, il ne se faisait point d'illusion sur les prétextes et fins de non-recevoir que devaient lui opposer la routine, les préjugés parlementaires et gallicans, mais surtout l'ignorance profonde et, en quelque sorte, générale du clergé relativement à la science de la liturgie et à celle du droit canon.

« Qu'est devenue, disait-il, cette unité du culte que Pépin et Charlemagne, de concert avec les pontifes romains, avaient établie dans nos églises; que nos évêques et nos conciles du XVIe siècle promulguèrent de nouveau avec tant de zèle et de succès. Dix bréviaires et dix missels se partagent nos églises, et le plus antique de ces livres n'existait pas à l'ouverture du XVIIIe siècle; il en est même qui ont vu le jour dans le cours des quarante premières années du siècle où nous vivons..... Si au lieu de fabriquer de fond en comble des liturgies inconnues aux siècles précédents, on nous eût remis en possession de cette antique et vénérable liturgie gallicane qui fut en usage chez nous jusqu'à la moitié du VIIIe siècle, la science des rits sacrés eût trouvé ample matière à se nourrir dans l'étude d'aussi précieux monuments. Mais, par un étrange renversement des habitudes catholiques, on est devenu indifférent à ces changements, à ces substitutions de bréviaires et de missels, qui, il y a quelques siècles, eussent mis en révolution le clergé et le peuple. Il n'est pas même rare de rencontrer des hommes, instruits d'ailleurs, totalement dépourvus des plus simples notions sur l'histoire des formes liturgiques, et qui s'imaginent naïvement que toutes les prières dont retentissent nos églises remontent aux âges les plus reculés. Il en est même qui, lorsqu'on leur fait remarquer l'isolement dans lequel ces usages particuliers placent nos églises à l'égard du siège apostolique, vous objectent les paroles de saint Augustin sur l'harmonieuse variété que produisent au sein de l'unité les coutumes locales, et qui sont tout étonnés quand on leur fait voir que nos coutumes n'ont point pour elles l'antiquité, qui seule les rendrait sacrées au point de vue de saint Augustin, et que, d'ailleurs, depuis ce Père, l'Église a expressément manifesté l'intention de réunir tout l'Occident sous la loi d'une seule et même liturgie. Mais leur surprise est à son comble, lorsqu'on leur raconte en quel temps, sous quels auspices, par quelles mains une si importante révolution s'est accomplie. »

(1) « Lisez les hymnes de Santeuil, un peu légèrement adoptées peut-être par l'église de Paris : elles font un certain bruit dans l'oreille, mais jamais elles ne *prient*, parce qu'il *était seul* lorsqu'il les composa (*Soirées de Saint-Pétersbourg*, t. 1, p. 440). »

Or (et c'est le docte abbé qui nous en fournira lui-même les preuves), les auteurs ou fauteurs de cette révolution déplorable, ce furent les parlements oppresseurs de l'Église, des évêques en révolte ouverte contre le Saint-Siége, des prêtres et des laïques entachés d'hérésie, et dont plusieurs persistèrent jusqu'à la mort dans leur funeste aveuglement. Voilà sous quels auspices et par quelles mains furent élaborées nos modernes liturgies qui, durant le XVIIIe siècle, se substituèrent presque partout, en France, à l'antique rit romain. Il en était résulté une telle anarchie, que Dom Guéranger pouvait dire en 1840 : « Il se rencontre, pour ainsi dire, autant de questions que de diocèses ». Mais reprenons les citations du savant abbé.

« Cet ouvrage, fruit de douze années d'études, touche un nombre immense de questions; sa matière est totalement neuve; ses principes généraux et ses règles d'application sont pris et devaient l'être dans un ensemble positif qui, de fait et de droit, est souvent en désaccord avec les idées reçues dans le pays où nous écrivons. Faut-il le dire? nous sommes tout Romain. On ne nous en fera sans doute pas un crime. Depuis assez longtemps il est d'usage de dire en France que les livres liturgiques de Rome ne sont point à la hauteur de notre civilisation religieuse. Il y a un siècle que nous en avons fait la critique la plus sanglante en les répudiant en masse et bâtissant *à priori* des offices nouveaux qui sont en désaccord complet avec ceux de la Mère des Églises, jusque dans les fêtes même de Pâques et de la Pentecôte. Qu'il soit donc permis de relever le gant, de se faire un instant le champion de l'Église romaine et de toutes celles de l'Occident (1) qui chantent encore, et sans doute chanteront jusqu'à la fin des temps, les offices que saint Grégoire-le-Grand recueillit, il y a douze siècles, entre ceux que les pontifes, ses prédécesseurs, avaient composés. Après tout, n'est-ce pas une chose louable que de faire l'apologie de l'unité dans les choses de la religion? Est-il donc des points sur lesquels elle deviendrait dangereuse? N'a-t-elle pas existé, n'existait-elle pas, cette unité liturgique, en France, encore au XVIIe siècle? Depuis que nous l'avons rompue, notre Église a-t-elle éprouvé tant de prospérités? »

Si je donne des extraits un peu longs de cette remarquable préface, c'est qu'ils exposent clairement l'état des esprits, en France, touchant la question liturgique, à une époque déjà séparée de celle où nous sommes, par un intervalle de dix-sept années durant lesquelles cette question a fait des pas de géant. Reportons-nous en arrière jusqu'à l'année 1801, celle du Concordat. A l'occasion de ce contrat intervenu entre le Saint-Siége et le Premier-Consul, un grand nombre de siéges épiscopaux furent supprimés et répartis entre ceux qui avaient été conservés. Il en résulta, pour ne point parler d'autres graves inconvénients, une confusion liturgique telle qu'on n'en avait encore vu de semblable dans l'Église, et qui ne fit que s'accroître, surtout en 1822, par suite de circonstances qui vont fixer notre attention. En effet, aux discordances fâcheuses qui existaient déjà, quant aux rits, de diocèse à diocèse, vinrent se joindre celles de paroisse à paroisse dans le même diocèse. De là tant de tristes bigarrures qu'il eût été cependant si aisé de prévenir par l'adoption pure et simple, dans toutes les églises, du bréviaire et du missel romain.

« Si vive que fût la passion du XVIIIe siècle pour la variété, il

(1) Milan excepté, et deux ou trois chapelles à Tolède dont la liturgie est antique et approuvée.

n'imagina pas de l'introduire au sein de chaque diocèse; tout Évêque voulait avoir sa liturgie, mais aucun Évêque ne souffrait qu'il y eût plusieurs liturgies dans sa propre église. Ainsi, jusqu'à la Révolution, les liturgies purement paroissiales furent inconnues; elles naquirent de la nouvelle circonscription des diocèses fixée par le Concordat. Les nouvelles églises étant formées, la plupart, par la réunion des territoires qui appartenaient autrefois à des églises différentes, chaque partie apporta les coutumes, les usages, la liturgie particulière de l'ancienne église dont elle se trouva détachée; il en résulta qu'on vit jusqu'à cinq, six, sept et huit liturgies dans le même diocèse (1). »

Cette confusion, déjà si grande, ne fit que s'accroître par suite de l'érection de nouveaux siéges épiscopaux en vertu de la Bulle *Paternæ caritatis* du 6 octobre 1822, laquelle, des quarante-deux siéges rétablis par le Concordat de 1817, en conservait trente seulement (2). J'en citerai quelques exemples dans ma prochaine lettre.

Votre tout dévoué,

L'abbé Jouve, *Chanoine de Valence.*

Nous avions annoncé, pour le présent numéro, une revue de la correspondance de *la Maîtrise*. Nous sommes obligés de renoncer à ce projet. Aux premières lettres qui nous ont été adressées sur la simple annonce de notre œuvre, il s'en est joint de jour en jour de nouvelles et en si grand nombre, que l'analyse la plus succincte de ces lettres occuperait plus de la moitié de nos colonnes. Or, nous ne devons pas perdre de vue que nous n'avons guère que quinze colonnes de texte à donner par mois à nos abonnés. Nous aimons mieux, par d'utiles et intéressants travaux, mériter les éloges de nos lecteurs que d'en faire un pompeux et complaisant étalage. Nous sommes profondément touchés des marques de sympathie et de confiance qu'on veut bien nous donner. Nous gardons fidèlement dans notre mémoire les noms de ceux qui ont si spontanément répondu à notre appel. A ceux que nous avons déjà cités dans notre premier numéro, nous ajoutons avec un vif sentiment de reconnaissance les noms de MM. Stéphen Morelot, Laurentie et Labat, qui nous permettent de les compter au nombre de nos collaborateurs; de MM. L. Vitet, de l'Académie française; S. Neukomm; Edouard Rodrigue; E. de Lanneau; L. Feugère, censeur au Lycée Bonaparte; A. Bessems; Eug. Mathieu, de Marseille; Auguste Rainguet, de Montlieu; Waille, rédacteur en chef de *l'Union de Maine-et-Loire;* Ch. Vervoitte, maître de chapelle de la cathédrale de Rouen; l'abbé F. Pierre, chanoine honoraire et aumônier du Lycée impérial de Metz; Barjavel, docteur-médecin à Carpentras; Ed. Grégoir, compositeur de musique à Anvers; F. Martineau, maître de chapelle de la cathédrale de Nantes; Méreaux, compositeur de musique à Rouen; Gabriel Baille, organiste à Perpignan; l'abbé Tardif, chanoine honoraire à Angers; H. Réty, organiste à Mâcon; etc., etc.

Nous passons sous silence deux ou trois noms d'amis qui veulent rester inconnus, et nous nous soumettons, quoiqu'à regret, à la réserve que leur modestie nous impose.

L. Niedermeyer. J. d'Ortigue.

NOTES
SUR LES MAITRES ANCIENS
ET
sur l'exécution de leur musique.

LUIGI VITTORIA.

Luigi Vittoria ou plutôt *Victoria*, en se conformant à l'orthographe espagnole, naquit à Avila, vers 1540.

Fort jeune encore, il se rendit à Rome pour y étudier la musique sous la direction d'Escobedo et de Moralès, ses compatriotes, chantres à la chapelle pontificale; il ne tarda pas à obtenir le même emploi que ses maîtres.

La bibliothèque du Conservatoire de Paris renferme un nombre assez considérable de messes, d'hymnes, de *magnificat* et de motets de Vittoria rassemblés par les soins de l'ancien bibliothécaire, M. Bottée de Toulmon; mais il est probable que cette collection ne forme qu'une faible partie de l'œuvre du grand maître, celle qui fut écrite pendant qu'il exerçait à Rome les fonctions de maître de chapelle du collége germanique (1573) et de l'église Saint-Apollinaire (1575); car il est évident qu'à Madrid, où il retourna plus tard et devint le chapelain du roi, il doit avoir laissé beaucoup d'autres compositions.

Le style de Vittoria a de l'analogie avec celui de Palestrina, bien qu'il soit peut-être moins suave et moins coulant : mais quelques collections estimables donnent sous son nom deux morceaux où, sous le rapport du sentiment et de la science harmonique, Vittoria l'emporte non-seulement sur Palestrina, mais encore sur les musiciens des siècles suivants, jusqu'à Mozart qui seul eût pu écrire des compositions vocales d'un caractère aussi pur, d'une expression aussi pénétrante, joints à une pareille richesse d'harmonie et de modulations.

De ces morceaux, le plus beau est le motet : *O vos omnes*, que nous donnons aujourd'hui. Rien de plus pathétique, de plus émouvant que cette mélodie qui exprime si bien la navrante douleur dont sont empreintes les paroles :

O vos omnes qui transitis per viam,
Attendite et videte si est dolor sicut dolor meus.
Attendite, universi populi, et videte si est dolor sicut dolor meus.

Ce motet doit être exécuté aussi *piano* que possible, a l'exception d'un petit nombre de passages, notamment les deux phrases où un *fortissimo*, suivi d'un *pianissimo* subit, est amené par un *crescendo*.

Il ne faudra pas craindre de prolonger un peu les silences qui suspendent souvent la période musicale; ces silences rendent admirablement les interruptions d'une voix entrecoupée par les sanglots. Nous avons indiqué un changement de mouvement qui nous a paru nécessaire.

Bien exécuté par un chœur assez nombreux, ce morceau produira toujours un des plus grands effets auxquels il soit donné à l'art d'atteindre.

L. Niedermeyer.

---

(1) La liturgie romaine et les liturgies françaises, par M. du Lac. 1 vol. in-8°, Paris, chez Lecoffre, 1849, p. 344.

(2) Voici les noms de ces siéges: Aire, Albi, Auch, Belley, Beauvais, Blois, Chartres, Châlons-sur-Marne, Fréjus, Gap, Langres, Limoges, Luçon, Marseille, Montauban, Moulins, Nevers, Nismes, Pamiers, Périgueux, le Puy, Reims, Saint-Claude, Saint-Dié, Saint-Flour, Sens, Tarbes, Tulle, Verdun et Viviers.

NOUVELLES.

La musique d'église vient de faire une perte bien douloureuse dans la personne de M. Falandry, maître de chapelle à Saint-Thomas-d'Aquin, décédé le 17 avril dernier. Savant modeste, doué de toutes les qualités de l'intelligence et du cœur, habile contrapuntiste et qui faisait honneur à son illustre maître M. Fétis, M. Falandry était un des artistes les plus dévoués aux belles et pures traditions de l'art classique. Il avait récemment abandonné des fonctions que depuis de longues années, il remplissait avec zèle et avec succès, et l'on assure qu'il a succombé au profond chagrin qui avait été la conséquence de cette retraite. Peu de temps avant sa mort sa Maîtrise lui fut rendue, mais il était trop tard et le mal était irréparable. Puisse cet exemple ouvrir les yeux sur certaines susceptibilités dont les âmes d'élite sont seules capables et pour lesquelles on ne saurait trop montrer d'égards et de ménagements! — *La Maîtrise* publiera prochainement un morceau inédit de cet artiste regrettable. J. n'O.

— Une séance du plus haut intérêt a eu lieu le samedi 25 avril dans les ateliers de M. Cavaillé-Coll, le célèbre facteur d'orgues. Il s'agissait de l'audition du grand orgue destiné par M. Rouland, ministre de l'instruction publique et des cultes, à la cathédrale de Luçon. En présence de Son Excellence et d'un auditoire composé d'ecclésiastiques, d'artistes et de personnes distinguées, l'orgue a été touché par M. C. A. Franck qui a fait ressortir les ressources variées de ce bel instrument, et par le jeune Waitzennecker, élève de l'École de musique religieuse, qui a joué la fugue de M. Lemmens sur le *Laudate dominum*. Pendant les intervalles, les élèves de M. Niedermeyer ont fait entendre divers morceaux de musique sacrée. L'orgue de la cathédrale de Luçon est un seize pieds, en montre à quatre claviers à mains et un clavier de pédales d'une étendue de deux octaves et deux notes. Les pédales de combinaisons sont au nombre de dix. La partie mécanique de l'instrument se compose d'une soufflerie à diverses pressions, de sommiers à doubles layes, et d'un levier pneumatique.

CHRONIQUE DE LA PRESSE.

— Un feuilleton de notre excellent collaborateur M. Stephen Morelot, que nous trouvons dans *le Spectateur de Dijon*, rend compte de la messe de Palestrina, connue sous le nom de Messe du Pape Marcel, qui a été exécutée, le jour de Pâques, dans la cathédrale de cette ville. Les élèves de la Maîtrise, dirigés par M. l'abbé Schwach, auxquels s'était jointe la jeune Société chorale, dirigée par MM. Hass et Leniept, ont rivalisé de zèle, de précision et d'ardeur pour exécuter cette musique aussi difficile que sublime. C'est là un bel exemple qu'a donné la ville de Dijon et que de son côté avait offert précédemment la ville de Perpignan, à l'instigation d'un grand-vicaire propagateur éclairé de l'art religieux Nous devons rappeler, à cette occasion, que la même Messe du Pape Marcel a été exécutée aussi le jour de Pâques, avec une rare perfection, à l'église de Saint Louis d'Antin de Paris, par les élèves de M. Niedermeyer, avec le concours de la maîtrise de cette paroisse. Nous nous plaisons à signaler la coïncidence qu'ont présentée, ce jour là, une église de Paris et la cathédrale de Dijon.

— *Le Journal de l'Oise* dans ses nos des 11 et 14 avril, examine longuement les compositions musicales du respectable M. Neukomm, exécutées à Beauvais, à l'occasion des fêtes de Pâques. Il constate le vif intérêt qu'elles y ont excité, et le succès qu'elles ont obtenu. Le dimanche des Rameaux on a chanté à la cathédrale une messe à quatre voix d'hommes, composée spécialement pour cette solennité par M. Sigismond Neukomm (c'est la quarantième messe du même auteur) Le dimanche suivant, jour de Pâques, on a entendu, dans la même église, la messe *Charitas Pax*, « à huit parties réelles, en deux chœurs concertants, et qui est un hommage, nous dit l'article où nous puisons ces renseignements, au dévouement sublime des dames qui se sont consacrées au soulagement des blessés et des malades pendant la dernière guerre. » Elle a été exécutée sous la direction de M. Bargallo. Le grand séminaire a exécuté à son tour une semaine sainte dans laquelle on a remarqué surtout les *Lamentations* dont la mélodie, soutenue par un accompagnement du plus beau travail, est empruntée à la liturgie romaine, et un *Stabat Mater* pour un chœur à quatre parties de voix d'hommes alternant avec des versets sur le plain-chant de l'Église. Enfin, la chapelle de l'hospice des pauvres a pris elle-même une part à ces solennités musicales. On y avait convoqué une société d'amateurs qui, devant une foule nombreuse, et sous la direction de M. Bargallo, a fait entendre la messe en *si* bémol de M. Neukomm. Nous nous félicitons des nouveaux succès que vient d'obtenir cet habile compositeur, l'élève et l'ami de Haydn, et qui conserve religieusement les saines traditions de l'art. L'exécution, selon le même journal, a été des plus satisfaisantes.

— L'excellente *Revue des bibliothèques paroissiales de la province ecclésiastique d'Avignon*, rédigée par M. l'abbé Terris, rend compte d'une assemblée de bienfaisance présidée par Mgr. l'Archevêque d'Avignon, dans laquelle l'association, dirigée par M. Albert d'Olivier, a fait entendre diverses compositions de musique religieuse parmi lesquelles on a remarqué des morceaux de Roland de Lassus, de Hœndel, un *Ave verum* russe et l'*Ave Maria* de M. Reber. Nous ne saurions trop féliciter cette association et son digne et habile chef M. Albert d'Olivier, d'être entrés dans une aussi bonne voie et d'avoir compris que les œuvres des maîtres du XVIe siècle et de ceux qui marchent sur leurs traces sont les seules qui expriment avec vérité les sentiments religieux, et qu'il importe d'en propager le goût et d'en répandre les traditions.

— M. Charles Vervoitte, maître de chapelle de la cathédrale de Rouen, a fait exécuter pendant la semaine sainte divers morceaux de sa composition et notamment, le dimanche de Pâques, une messe et un salut. Outre les choristes ordinaires de la métropole et la Maîtrise, les élèves du séminaire avaient prêté leurs concours à cette solennité. Les journaux de Rouen portent un jugement très favorable sur les ouvrages de M. Vervoitte; mais un témoignage plus flatteur encore a récompensé ses travaux et son zèle Mgr. Blanquart de Bailleul, archevêque de Rouen, a bien voulu, pour preuve de sa satisfaction, faire présent à M. Ch. Vervoitte d'un bâton d'honneur en ébène, travaillé dans le style de la renaissance, garni d'argent massif aux deux extrémités, à l'une desquelles le donateur a fait graver ses armes avec cette inscription : — Mgr. Blanquart de Bailleul, — archevêque de Rouen, — à M. Ch. Vervoitte, son maître de chapelle, — 1857.

— On écrit de Stockolm (Suède), le 10 mars : — *Débats*.

« L'Académie royale de musique de Stockolm vient d'être réorganisée. D'après les nouveaux statuts que le roi a donnés à cette compagnie, elle comptera dorénavant quatre-vingts membres résidents qui formeront, en nombre égal, deux classes. La première se composera de théoriciens, d'auteurs sur l'histoire et sur la pratique de l'art musical, de compositeurs, de poëtes lyriques et de facteurs célèbres ; la seconde classe choisira ses membres parmi les exécutants de profession et les dilettanti les plus distingués. L'Académie est autorisée à s'associer vingt autres Suédois qui ont rendu des services signalés à l'art musical ; elle pourra nommer membres honoraires dix femmes suédoises distinguées comme musiciennes ou comme poëtes lyriques, lesquelles cependant n'auront pas droit de suffrage. Le nombre des correspondants est fixé à cinquante (hommes et femmes). Il y aura des membres étrangers en nombre illimité. A cette Académie continue d'être annexé le Conservatoire de musique, qui pareillement a été réorganisé sur un nouveau plan.

— L'excellent violoniste Mittermayr, directeur de la chapelle royale, est mort ces jours derniers à Munich dans sa quarante-troisième année. *Ménestrel*.

— A la liste des membres qui composent le jury des travaux de l'orgue de Saint-Sulpice, que nous avions donnée d'après d'autres journaux, nous devons ajouter les noms de M. Schmitt, organiste de la paroisse, et de M. Simon, organiste de Saint-Denis.

P. S. L'espace nous manque pour recommander, avec les éloges qu'elle mérite, la *Méthode pratique de plain-chant*, que M. N. Imbert, ancien élève de l'école de M. Niedermeyer et organiste à Rennes, vient de publier. Cet ouvrage, magnifiquement imprimé *in-folio*, contient une excellente exposition de principes, et de nombreux exercices de lecture.

J.-L. HEUGEL, éditeur responsable.

PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

LUIGI VITTORIA

O VOS OMNES

MOTET À QUATRE VOIX.

Luigi Vittoria ou plutôt *Victoria*, en se conformant à l'ortographe espagnole, naquit à Avila, en Espagne, vers 1540.

Fort jeune encore, il se rendit à Rome pour y étudier la musique sous la direction d'Escobedo et de Moralès, ses compatriotes, chantres à la chapelle pontificale; il ne tarda pas à obtenir le même emploi que ses maîtres.

La bibliothèque du Conservatoire de Paris renferme un nombre assez considérable de messes, d'hymnes, de magnificat et de motets de Vittoria rassemblés par les soins de l'ancien bibliothécaire, M. Bottée de Toulmon; mais il est probable que cette collection ne constitue qu'une faible partie de l'œuvre du grand maître, celle qui fut écrite pendant qu'il exerçait à Rome les fonctions de maître de chapelle du collége germanique (1573) et de l'église Saint-Apolinaire (1575); car il est évident qu'à Madrid où il retourna plus tard et devint le chapelain du roi, il doit avoir laissé beaucoup d'autres compositions.

Le style de Vittoria a de l'analogie avec celui de Palestrina, bien qu'il soit peut-être moins suave et moins coulant: mais quelques collections estimables donnent sous son nom deux morceaux où sous le rapport du sentiment et de la science harmonique, Vittoria l'emporte non seulement sur Palestrina, mais encore sur les musiciens des siècles suivants, jusqu'à Mozart qui seul eût pu écrire des compositions vocales d'un caractère aussi pur, d'une expression aussi pénétrante, joints à une pareille richesse d'harmonie et de modulations.

De ces morceaux, le plus beau est le motet: *O vos omnes* que nous donnons aujourd'hui. Rien de plus pathétique, de plus émouvant que cette mélodie qui exprime si bien la navrante douleur dont sont empreintes les paroles:

O vos omnes qui transitis per viam,
Attendite et videte si est dolor sicut dolor meus.
Attendite universi populi et videte si est dolor sicut dolor meus.

Ce motet doit être exécuté aussi *piano* que possible, à l'exception d'un petit nombre de passages, notamment les deux phrases où un *fortissimo*, suivi d'un *pianissimo* subit, est amené par un *crescendo*.

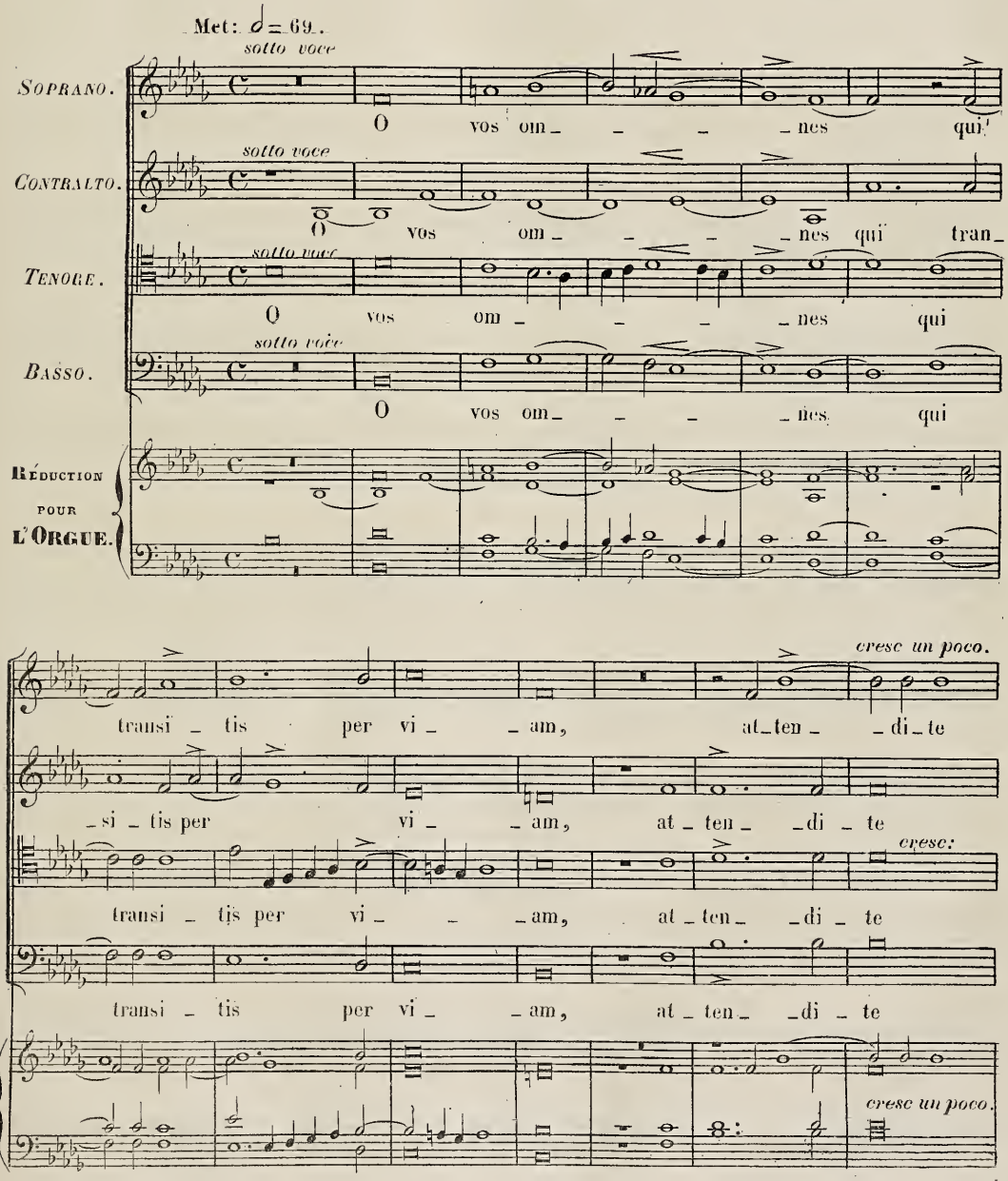
Il ne faudra pas craindre de prolonger un peu les silences qui suspendent souvent la période musicale; ces silences rendent admirablement les interruptions d'une voix entrecoupée par les sanglots. Nous avons indiqué un changement de mouvement qui nous a paru nécessaire.

Bien exécuté par un chœur assez nombreux, ce morceau produira toujours un des plus grands effets auxquels il soit donné à l'art d'atteindre.

L^s. Niedermeyer.

O VOS OMNES.

MOTET À 4 VOIX. **VITTORIA.** *(Victoria)*



Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis r. Vivienne. H. 2032. *Imp: Thiery, cité Bergère 1.*

p (B) pp

et vi_de_ _ _te si est do_ _ _

p pp

et vi_ _ _de_te si est do_ _lor si

p pp

et vi_de_ _ _te si est do_lor si

p pp

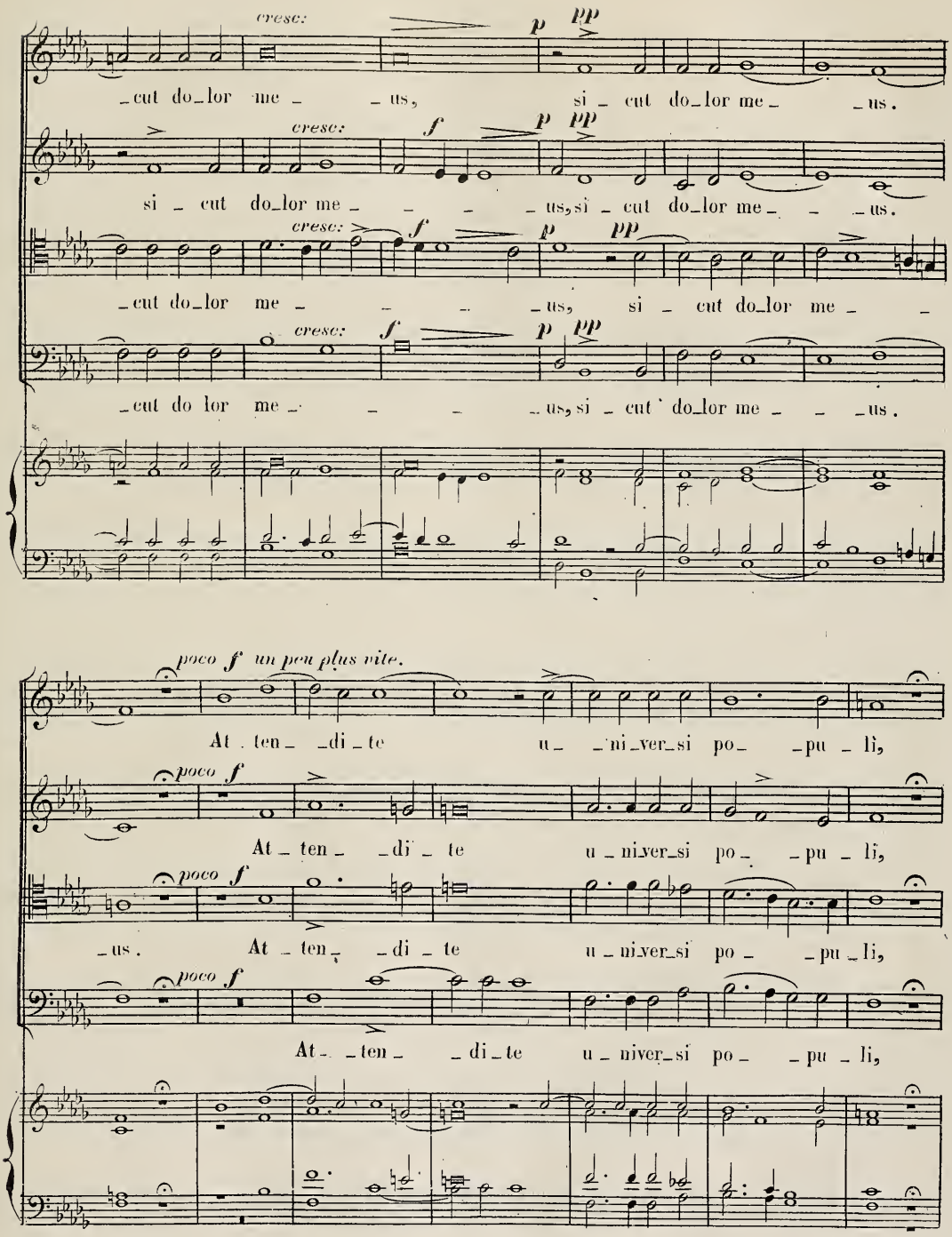
et vi_ _de_ _ _te si est do_lor do_ _ _

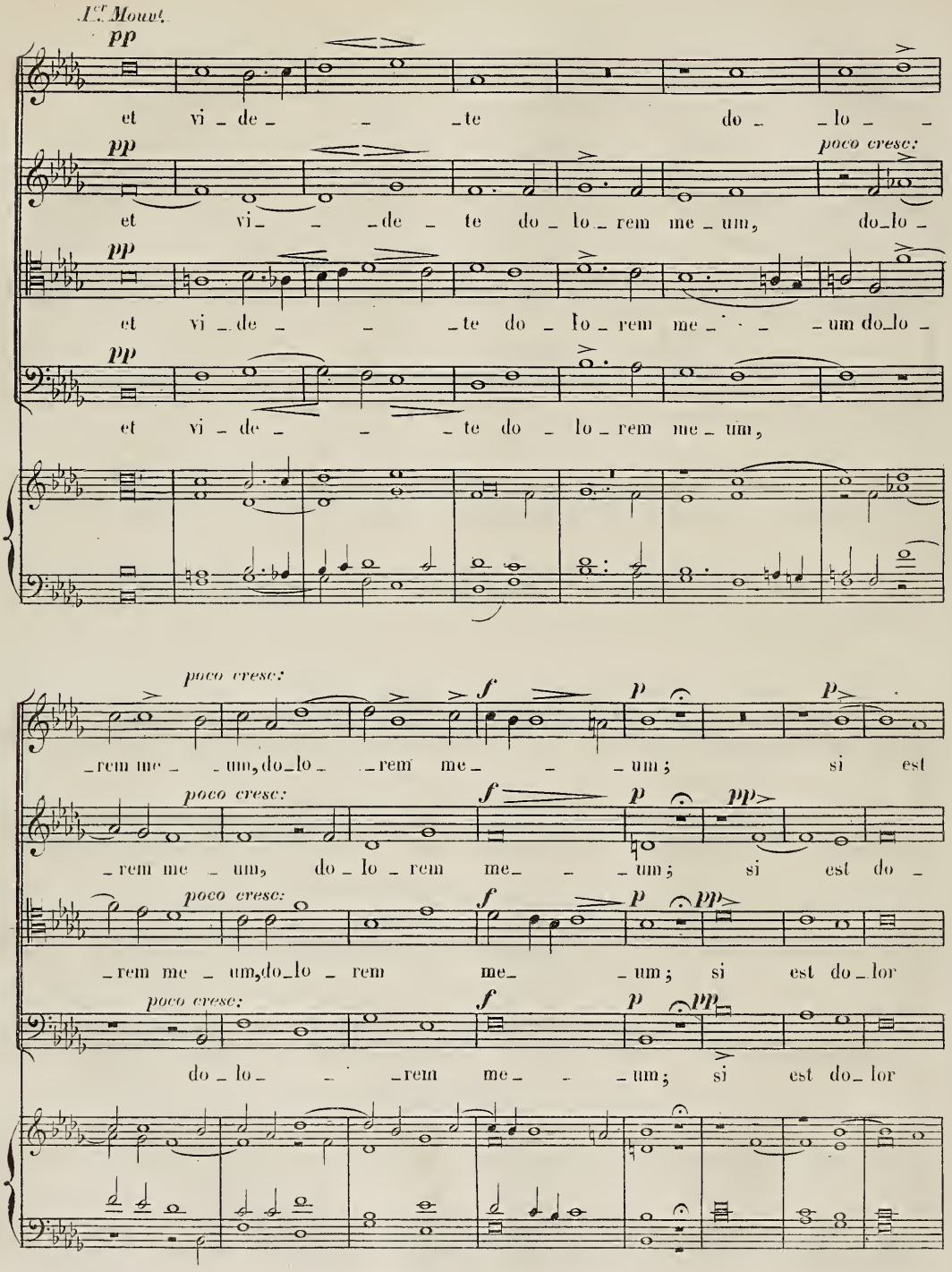
lor si _mi_lis si_cut do_lor me_ _ _us, si_

_ _ _mi_lis si_ _cut do_lor me_ _ _us,

_mi_lis si_ _ _mi_lis si_ _cut do_lor me_ _ _us, si_

lor si _mi_lis si_


cresc:
p
pp
_cut do_lor me _ _us, si _ cut do_lor me _ _us.
cresc:
f
p
pp
si _ cut do_lor me _ _ _us, si _ cut do_lor me _ _us.
cresc:
f
p
pp
_cut do_lor me _ _ _us, si _ cut do_lor me _ _
cresc:
f
p
pp
_cut do lor me _ _ _us, si _ cut do_lor me _ _us.
poco f un peu plus vite.
At _ ten _ _di _ te u _ _ni_ver_si po _ _pu _ li,
poco f
At _ ten _ _di _ te u _ ni_ver_si po _ _pu _ li,
poco f
_us. At _ ten _ _di _ te u _ ni_ver_si po _ _pu _ li,
poco f
At _ _ten _ _di _ te u _ niver_si po _ _pu _ li,


I.er Mouvt.
pp
et vi_de_ _ _te do_ _lo_ _
pp
poco cresc:
et vi_ _ _de_ te do_lo_rem me_um, do_lo_
pp
et vi_de_ _ _te do_lo_rem me_ _ _um do_lo_
pp
et vi_de_ _ _te do_lo_rem me_um,
poco cresc:
f
p
p
rem me _um, do_lo_ _rem me_ _ _um; si est
poco cresc:
f
p
pp
_rem me_um, do_lo_rem me_ _um; si est do_
poco cresc:
f
p
pp
_rem me_um, do_lo_rem me_ _um; si est do_lor
poco cresc:
f
p
pp
do_lo_ _ _rem me_ _um; si est do_lor

do _ _ lor si _ _ mi _ lis si _ cut do_lor me _ _ us si_

_ lor si _ _ _ _ mi _ lis si _ cut do_lor me_ _ _ us

si _ _ _mi_lis si_ _ _ milis si _ cut do_lor me _ _ _ us si_

do_ _ _ lor si _ _mi _ lis si_

cresc: *f* *pp*

_cut do_lor_me _ _ us, si _ cut do_lor me _ _ us

cresc: *f* *pp*

si_ _cut do_lor me _ _ _ us, si _ cut do_lor me _ _ _ us.

cresc: *f* *p* *pp*

_cut do_lor me _ _ _ _ us, si _ cut do_lor me _ _ _ us.

cresc: *f* *pp*

_cut do_lor me _ _ _ _ us, si _ cut do_lor me _ _ _ _ us.

PARIS, AU MÉNESTREL, 2 bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

AVE MARIA

POUR SOPRANO. F. HALÉVY.

à Madame Mathilde Gouin

Andante espressivo mét: ♩ = 44

ORGUE.

pp

A_ _ve Ma_ri_ _a Gra_ _ti_â

ple_ _na, Do_ _mi_nus te_ _cum Do_ _mi_nus

te_ _cum, be_ _ne_dic_ _ta tu in mu_

Ped.

Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis r. Vivienne. H. 2046. Imp: Thierry, 1 cité Bergère.

li_e_ri_bus et be_ne dic_ _tus fruc_ _tus ven_

p

tris tui Je _ _sus Je_ _ _

tr

f

f

sus Je _ _sus Je_ _ _

sus Sanc _ta Ma_ri_ _a, Ma_ _ _ter

p

De - - i, o - - - ra pro - no - - bis, o - - - ra pro -

- no - - bis pec - - - ca - to - ri - bus pec - - - ca -

- to - ri - bus nunc et in ho - - ra mor - - - tis

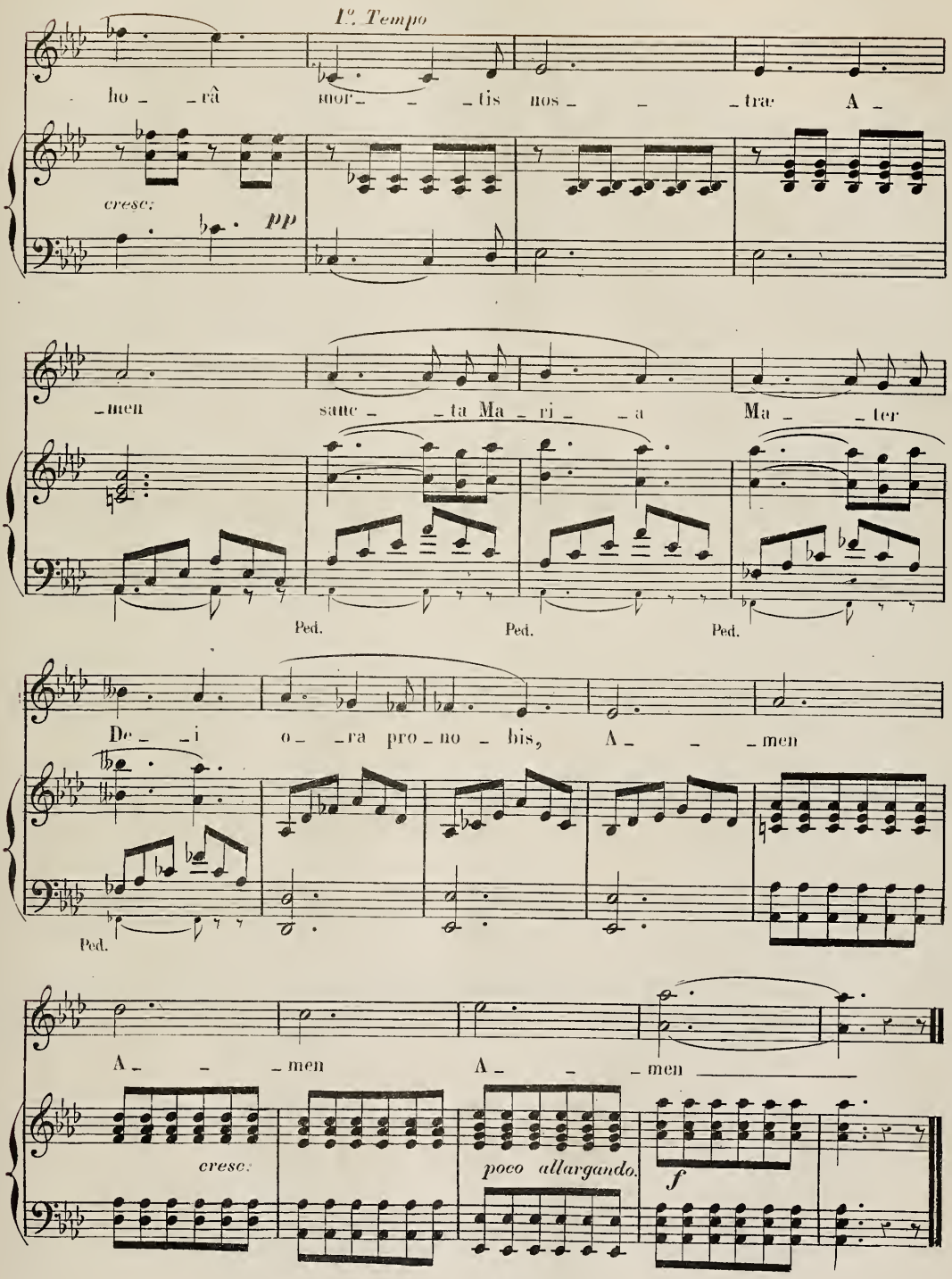
f

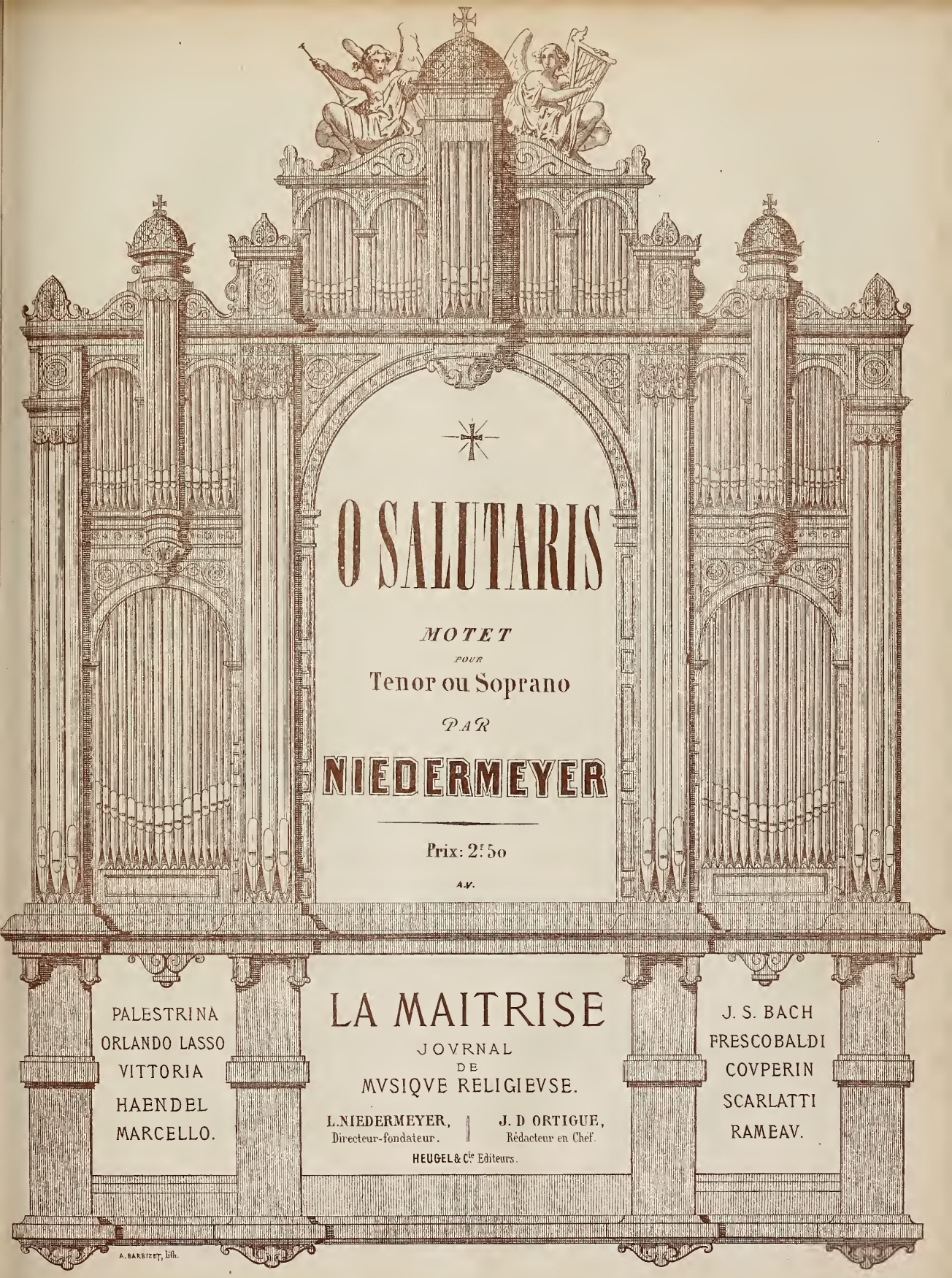
poco accelerando e cresc:

nos - træ nunc et in ho - - râ nunc et in

p

cresc:


1°. Tempo
ho _ _râ mor _ _ _tis nos _ _ _trae A _
cresc:
pp
_men sanc _ _ta Ma _ ri _ _a Ma _ _ter
Ped.
Ped.
Ped.
De _ _i o _ _ra pro _ no _ bis, A _ _ _men
Ped.
A _ _ _men A _ _ _men
cresc:
poco allargando.
f



PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

O SALUTARIS.

MOTET POUR TENOR OU SOPRANO. PAR L. NIEDERMEYER.

Adagio. Mét: ♩ = 56.

ORGUE.

avec Pédale.

O sa_lu_ta_ris hos_ti_a, Quæ cœ_li pan_dis os_ti_um; O sa_lu_ta_ris

sans Pédale. Ped

_hos_ti_a, Quæ cœli pan_dis os_ti_um; Bel_la pre_munt hos_ti_li_a,

Ped.

cresc: f

Bel_la pre_munt hos_ti_li_a, Da ro_bur, fer au_xi_li_um au_xi_li_um.

Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis, r. Vivienne. H. 2037. Imp: Thierry, 1, Cité Bergère.

p

O sa_lu_ta_ris hos_ti_a, Quae cœ_li pan_dis os_ti_um; O sa_lu_ta_ris

Ped.

hos_ti_a, Quae cœli pan_dis os_ti_um; Da ro_bur, da ro_bur,

Ped.

p *cresc.*

fer au_xi_li_um. Da ro_bur, da ro_bur, fer au_xi_li_um, fer au_xi_li_

Recit solo (hautbois)

à volonté.

_um, Da ro_bur, fer au_xi_li_um.

Ped.

DEUX

FUGUES

pour Orgue

PAR

HÆNDEL

Prix: 4f. 50

41

PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.

LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.

L. NIEDERMEYER, Directeur-fondateur. | J. D ORTIGUE, Rédacteur en Chef.

HEUGEL & Cie Editeurs.

J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.

A. BARBIZET lith

PARIS AU MÉNESTREL 2bis Rue Vivienne bureaux de la MAITRISE.

FUGUE À 2 PARTIES.

DEUX FUGUES.

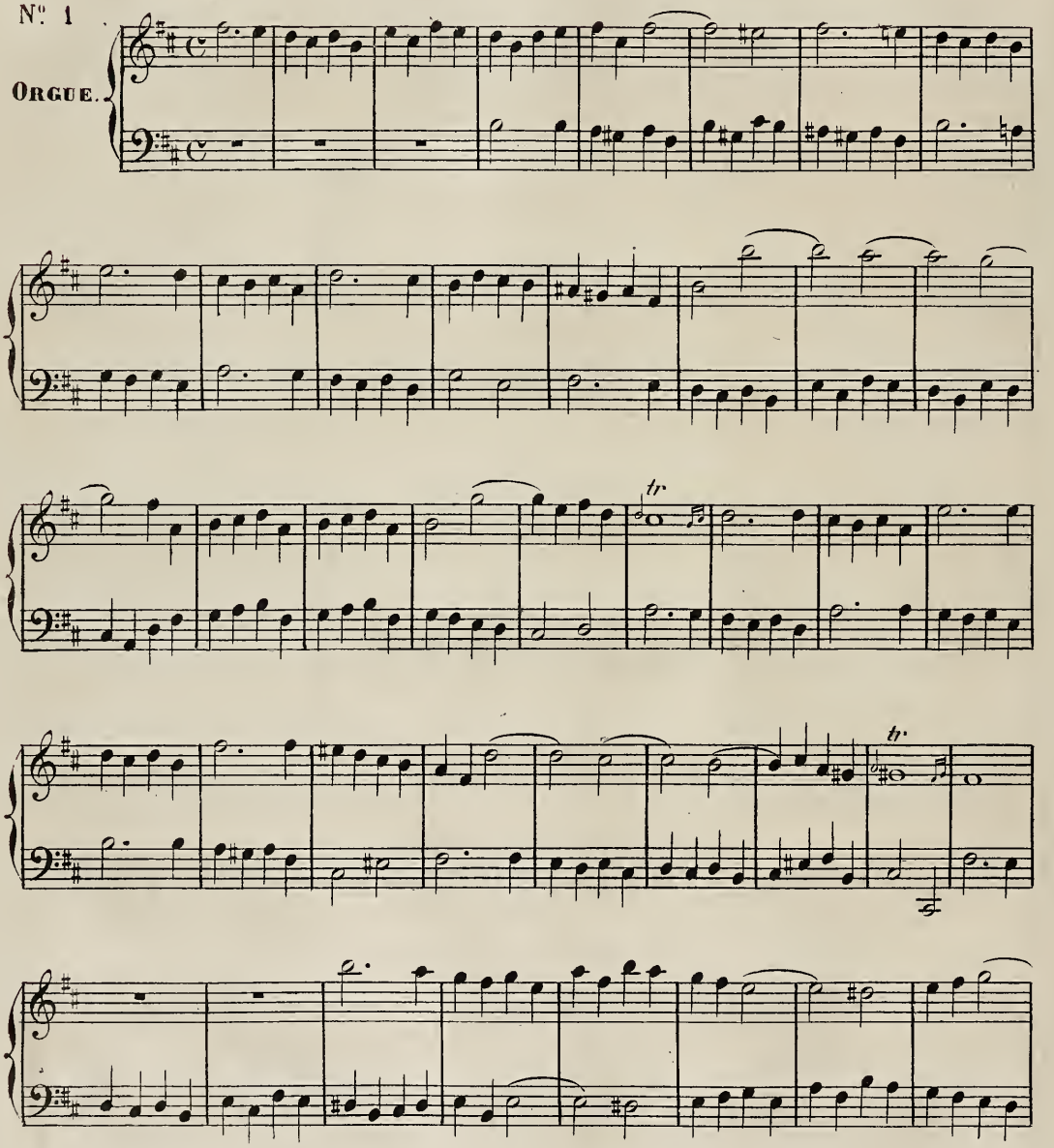
C. F. HÆNDEL.
né à Eisenach (Saxe) le 24 Février 1684.

Flûtes et Bourdons de 16 et de 8 Pieds.

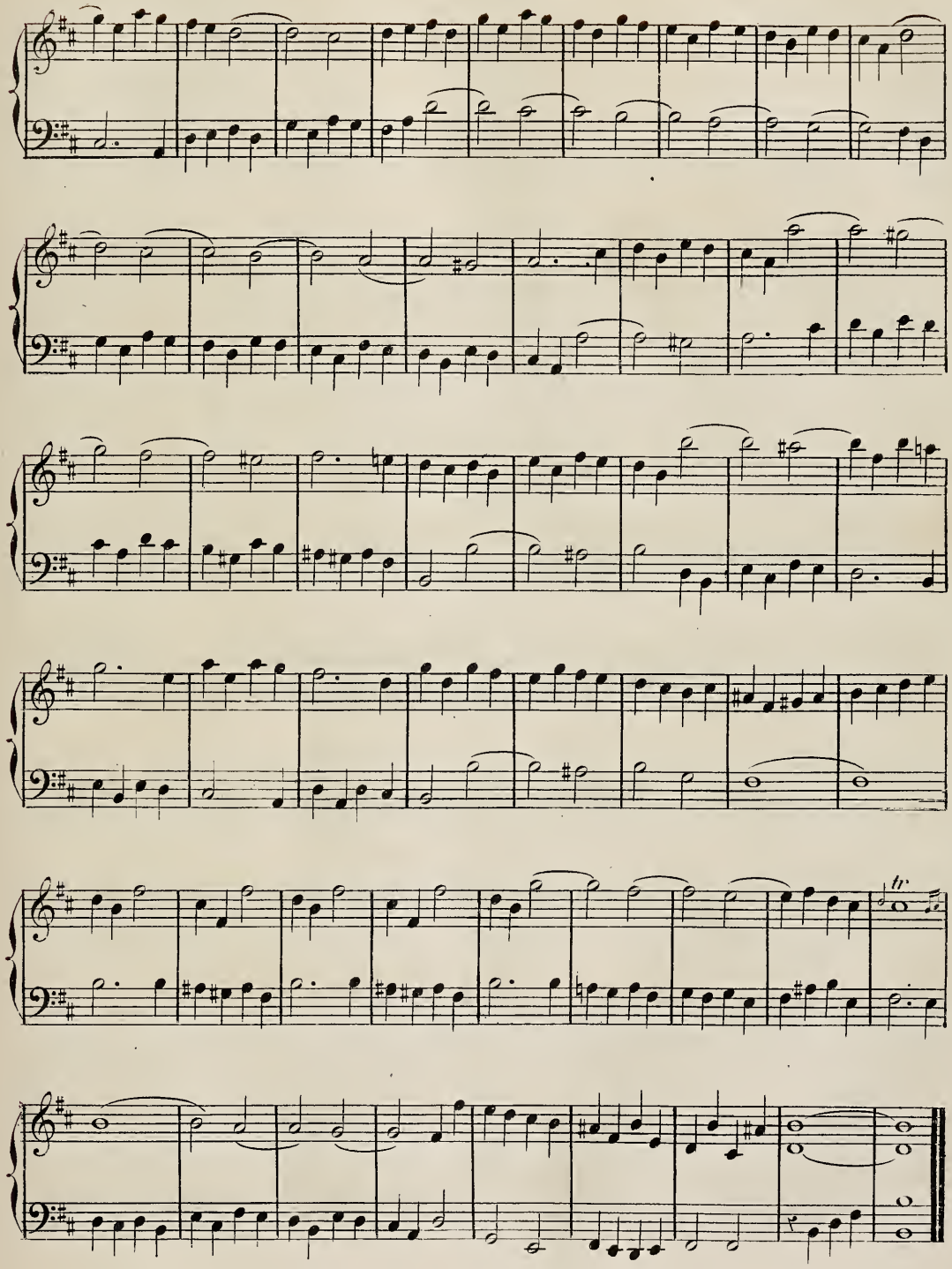
Mét: ♩ = 120.

N° 1

ORGUE.



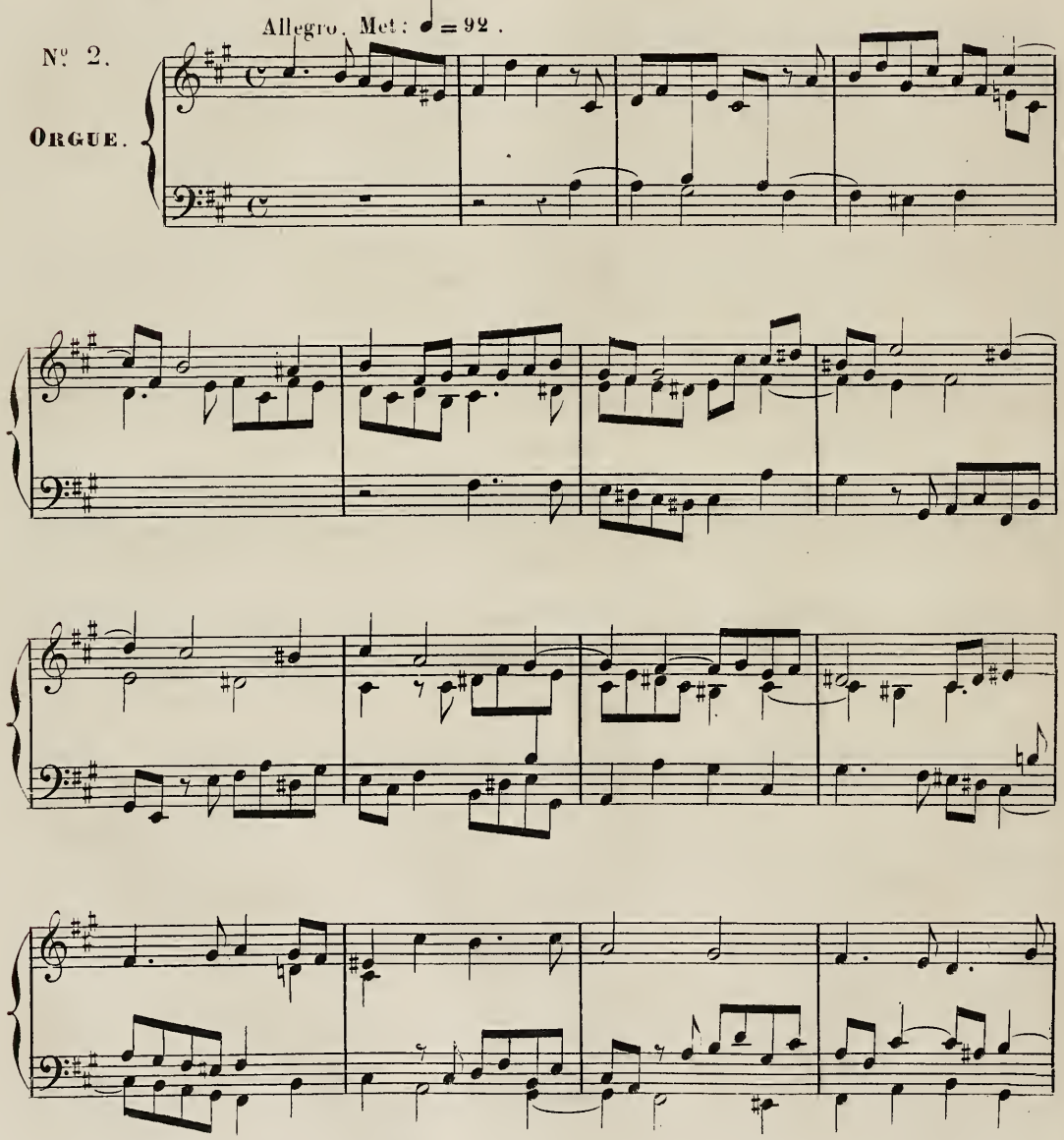
Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis, r. Vivienne. H. 2505. (1) Imp. Thierry, 1, Cité Bergère.

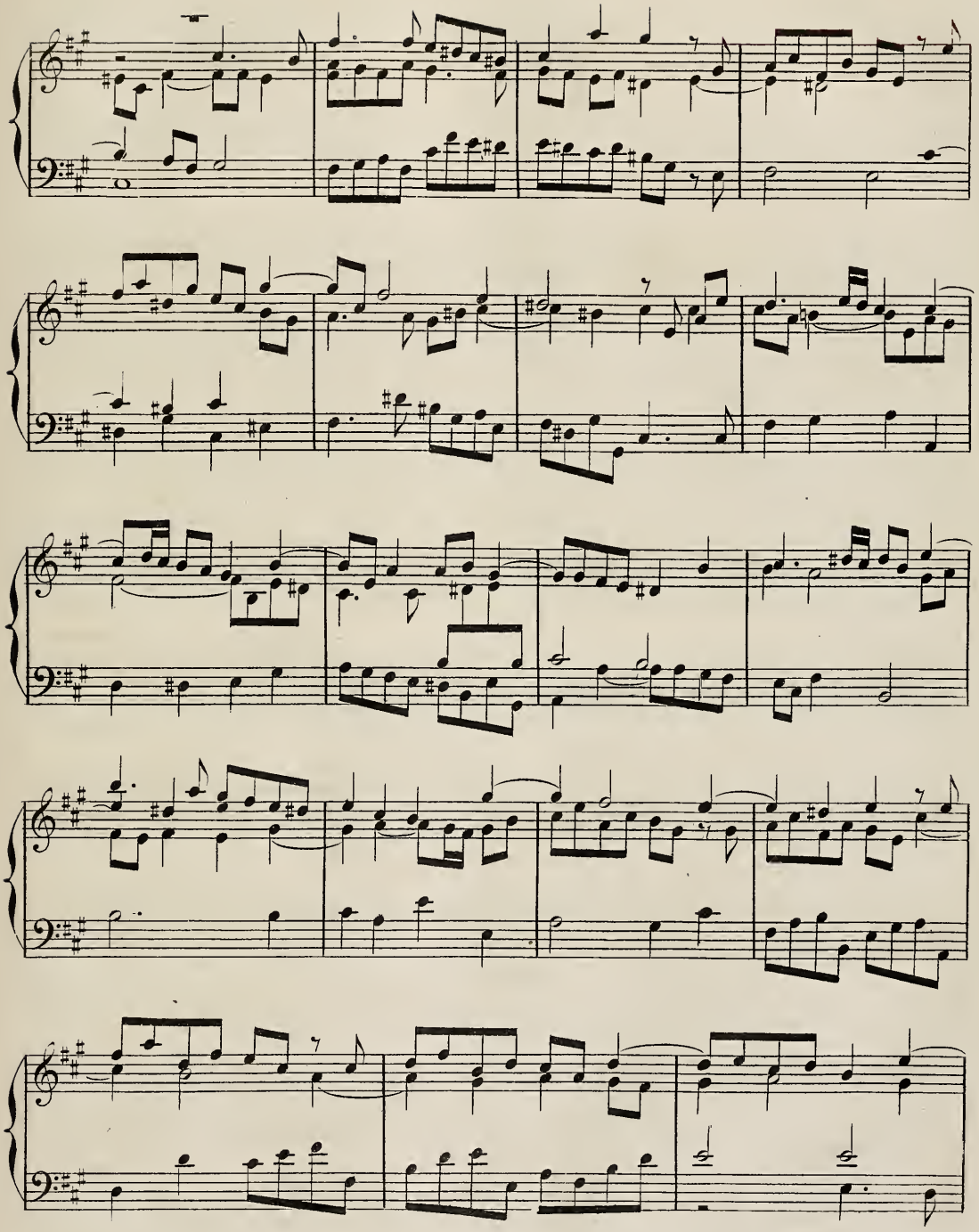

tr

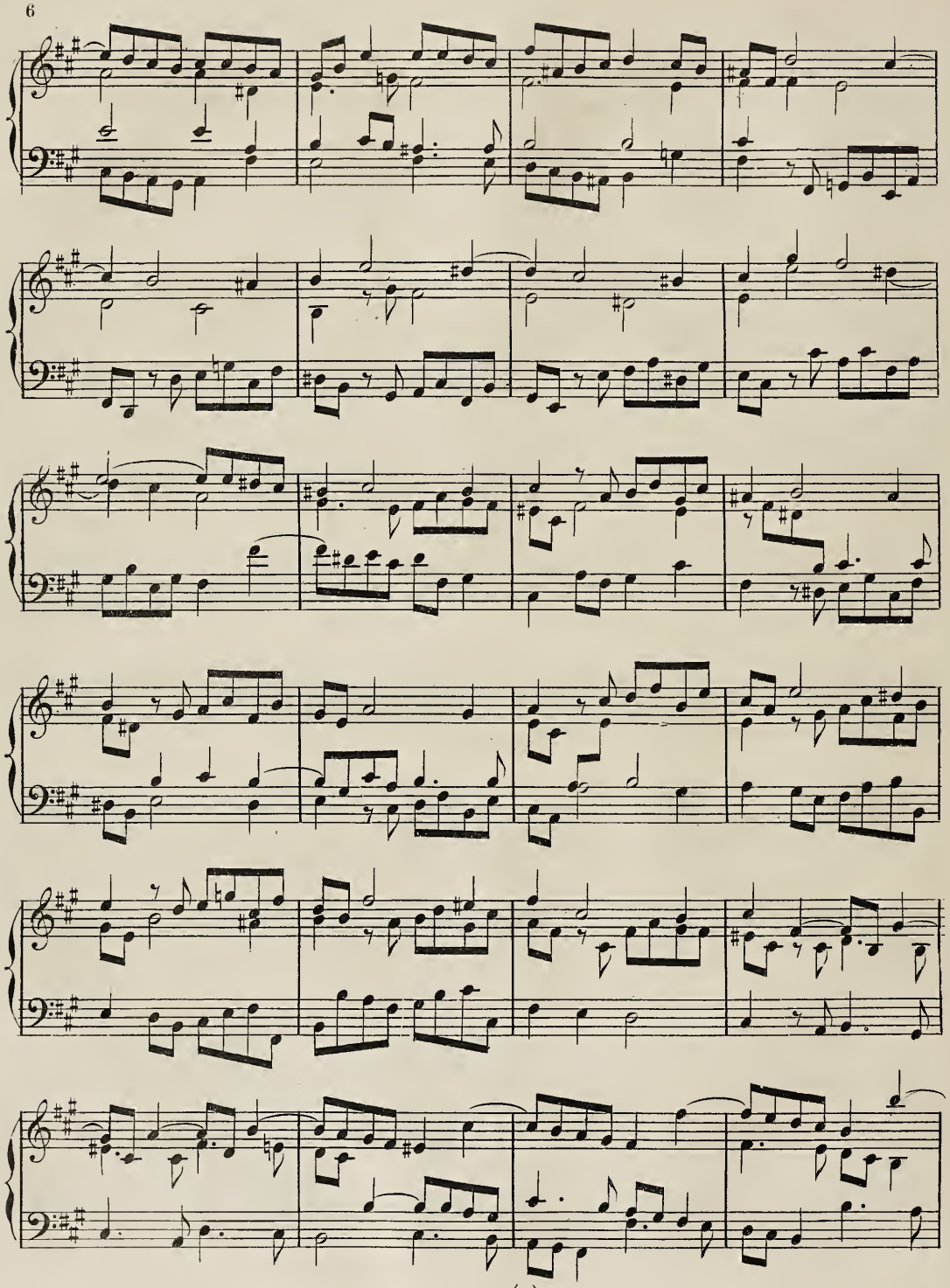
FUGUE À 3 PARTIES.

DEUX FUGUES. C. F. HAENDEL.

N. B. On remarquera dans cette fugue que quelques passages ont été écrits à 4 parties pour faciliter la rentrée du sujet.



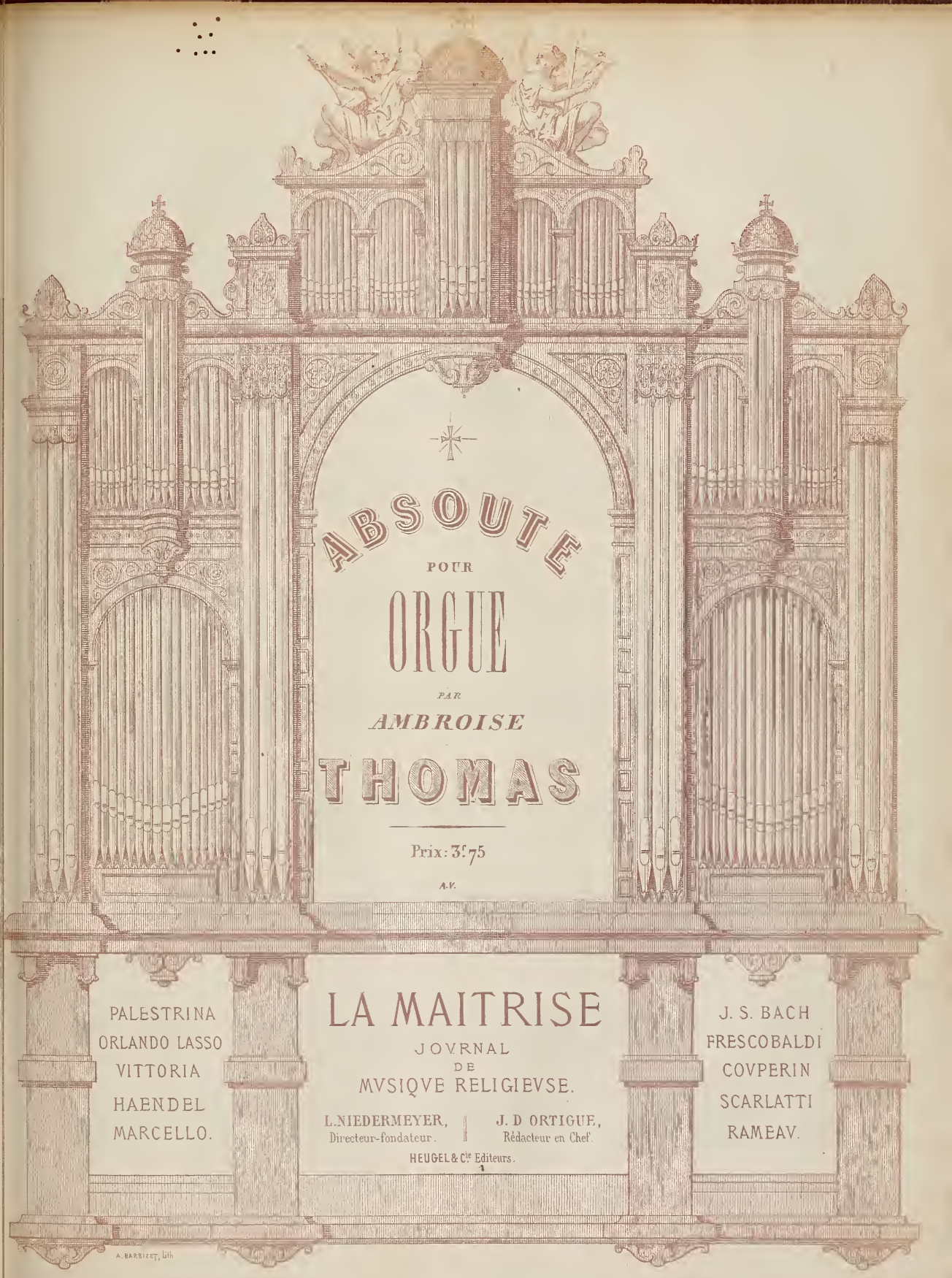




Ped.

Adagio.

avec Ped.

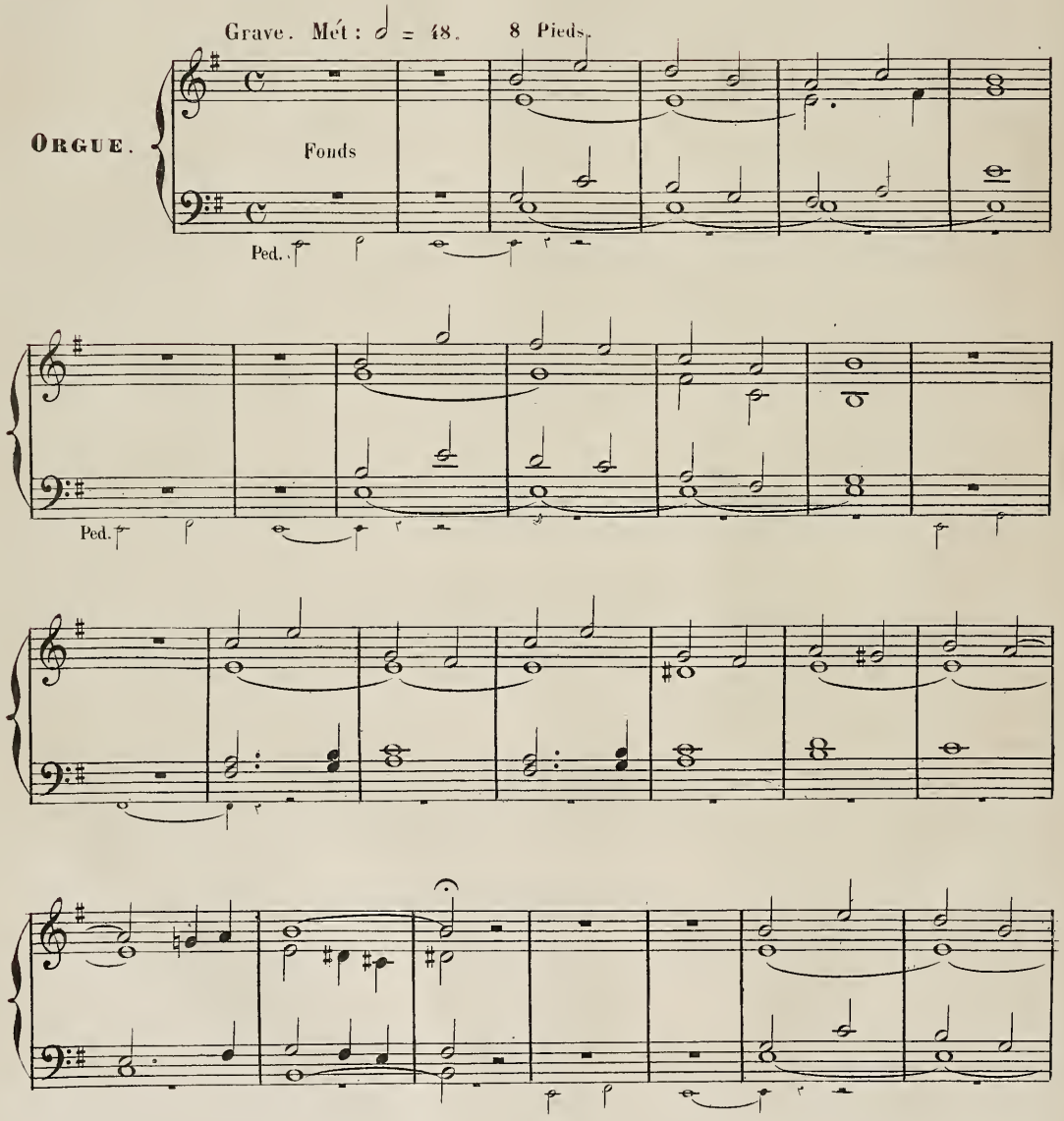


PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

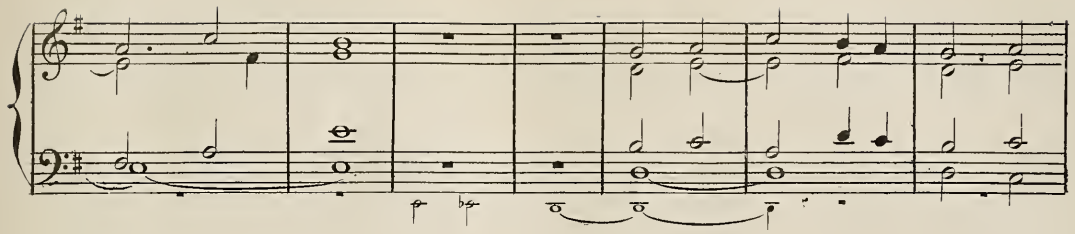
ABSOUTE

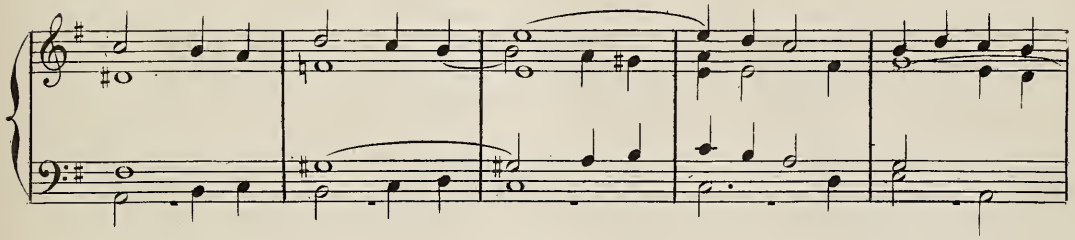
POUR ORGUE.

AMBROISE THOMAS

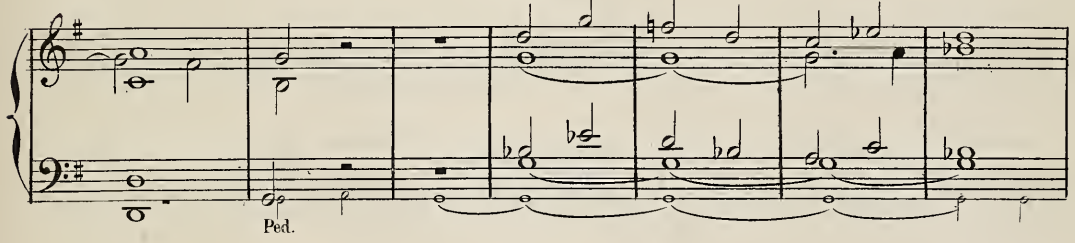


Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis, r. Vivienne. H. 2502. Imp: Thierry. 1 cité Bergère.

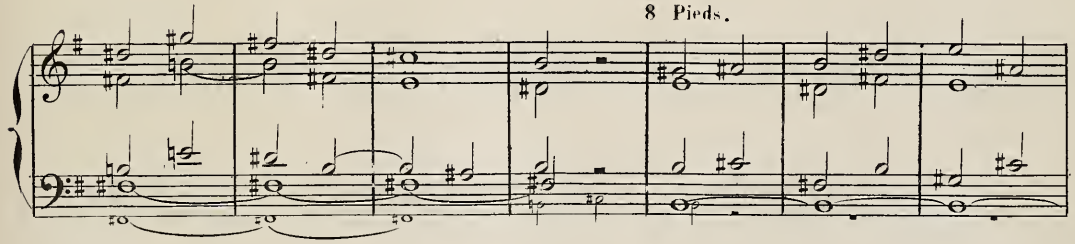


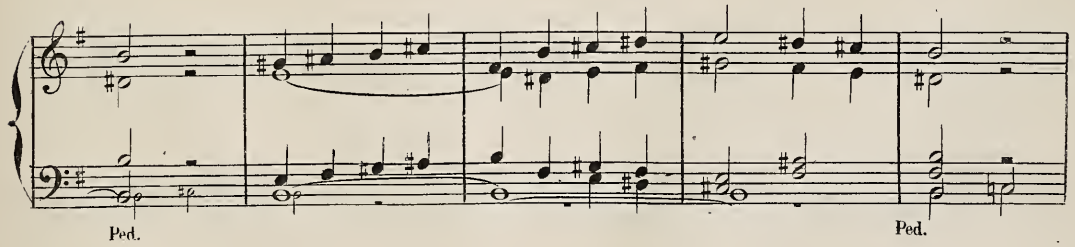


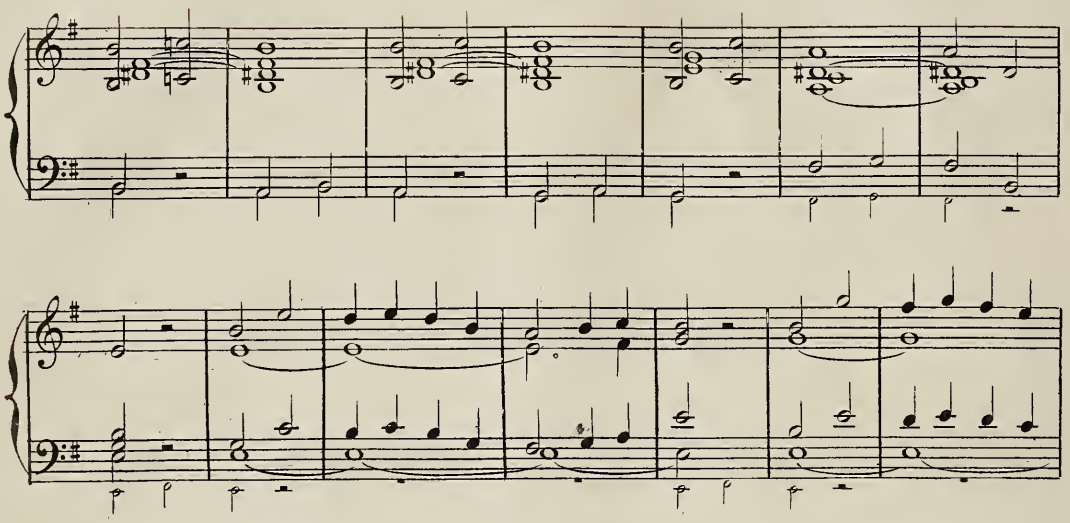
16 Pieds.



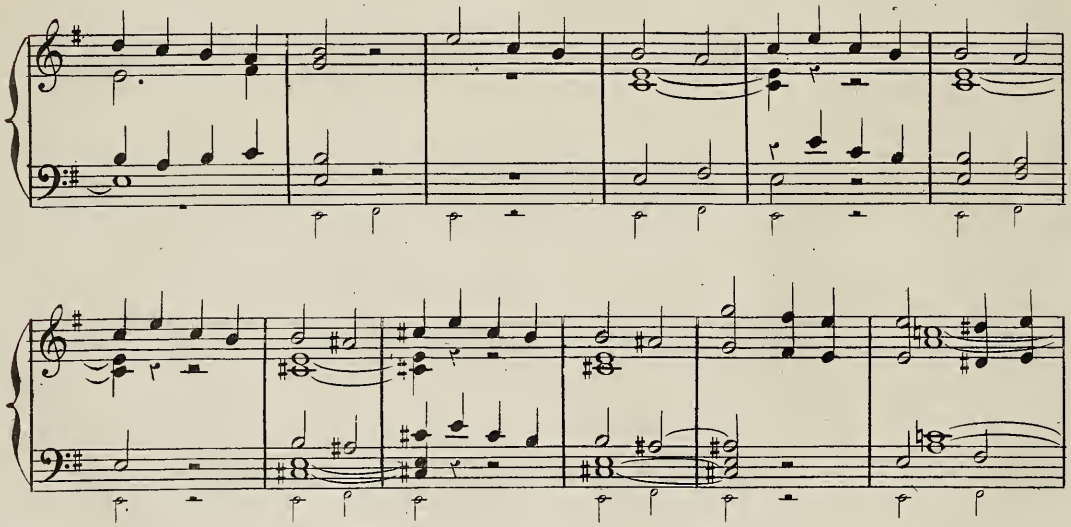
8 Pieds.



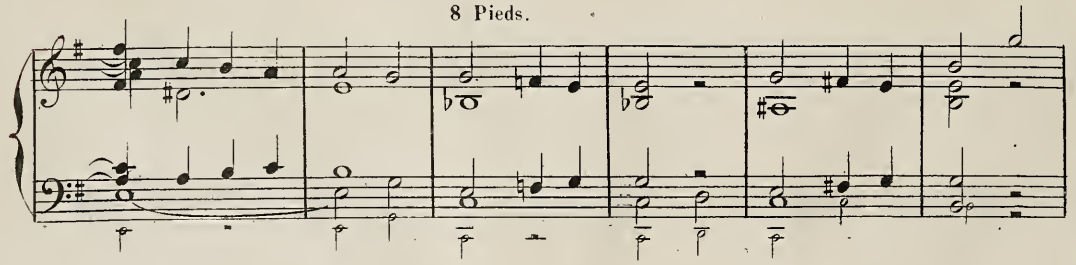


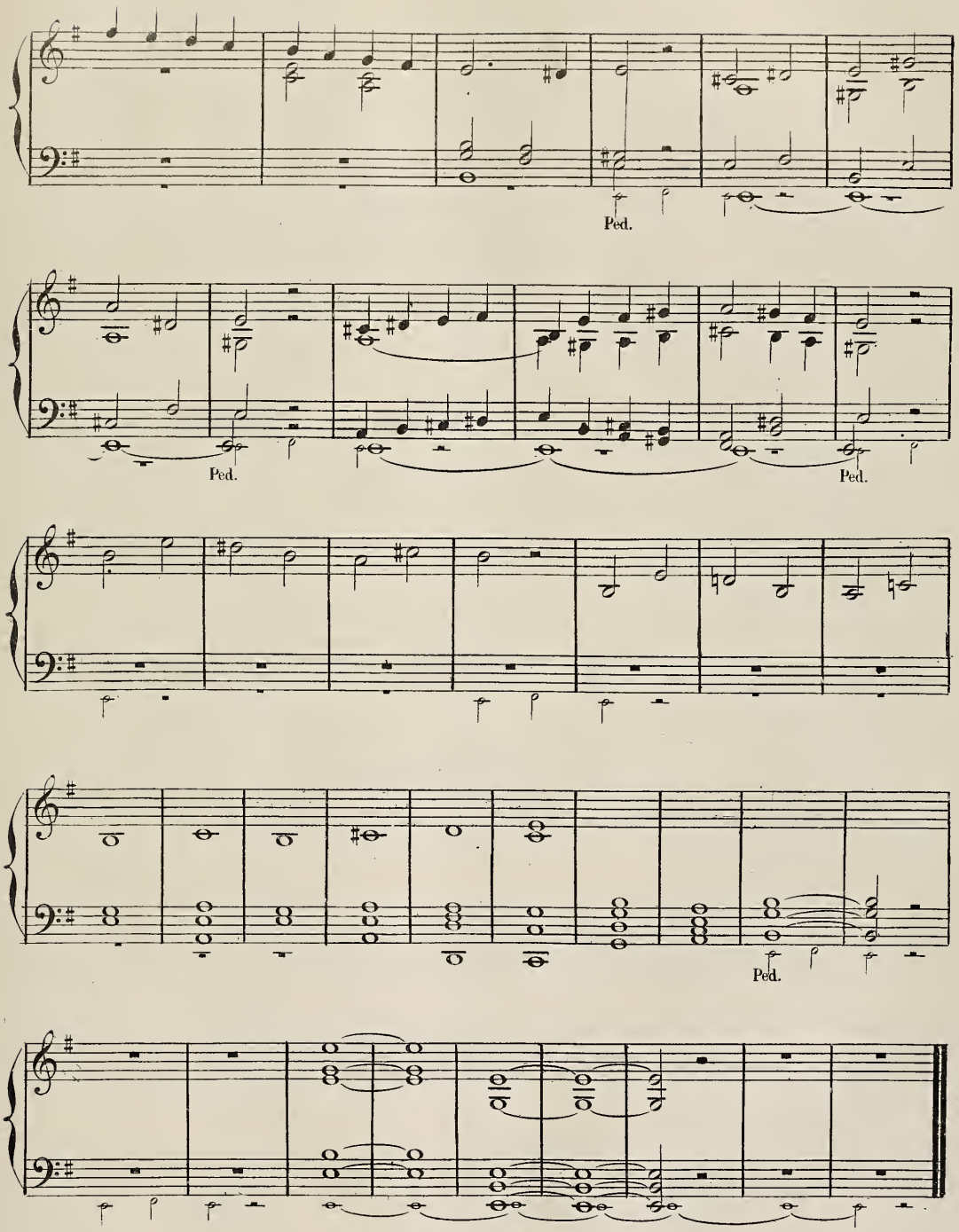


16 Pieds



8 Pieds.




Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

DEUX ANTIENNES.

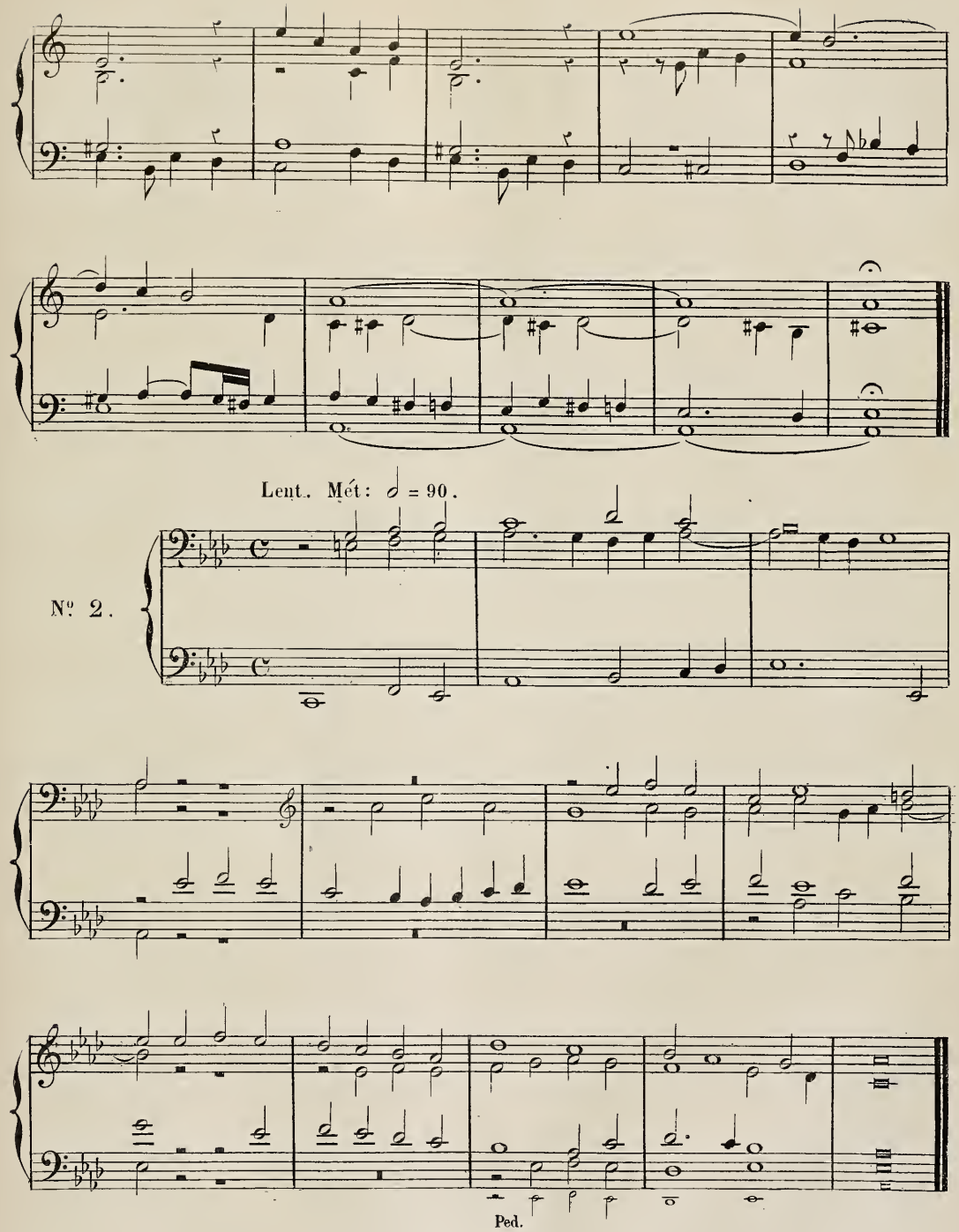
POUR ORGUE. L. NIEDERMEYER.

Flûtes et Bourdons.

Andantino. Mét: ♩ = 72

N° 1.

Paris AU MÉNESTREL, 2 bis r. Vivienne. B. 2504 Imp: Thierry, 1 cité Bergère


Lent. Mét: 𝅗𝅥 = 90.
Nº 2.
Ped.

1re Année. — N° 3. 15 Juin 1857.

LA MAITRISE

JOURNAL

DE

MUSIQUE RELIGIEUSE.

L. NIEDERMEYER
Directeur-fondateur.

J. D'ORTIGUE
Rédacteur en chef.

.... Ut non esset dispar ordo psallendi quibus erat compar ardor credendi.
CONTR. SYNOD. GRÆC.

Un numéro par mois, — paraissant du 10 au 15, — contenant une feuille de texte et six morceaux de CHANT et d'ORGUE, dus aux maîtres contemporains, ou empruntés aux chefs-d'œuvre classiques, reproduits avec la plus grande correction et accompagnés de notices et notes sur leur origine et leur exécution.

HEUGEL et Cie, éditeurs.

CONDITIONS D'ABONNEMENT :

1° **ABONNEMENT COMPLET, Texte, Orgue et Chant réunis**, un an, 12 livraisons, renfermant 72 morceaux : messes, motets, psaumes, etc., offertoires, antiennes, communions, etc. — Paris : 30 fr. — Province : 36 fr. — Étranger : 42 fr.

2° **Chant** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

3° **Orgue** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

Texte seul. — Paris et Province : 6 fr. — Étranger : 8 fr.

Adresser franco un bon sur la poste à **MM. HEUGEL et Cie**, éditeurs du **Ménestrel**,
Aux bureaux de la **Maîtrise**, 2 bis, rue Vivienne.

Typ. Charles de Mourgues frères, rue Jean-Jacques Rousseau, 8. — 2820.

SOMMAIRE DU N° 3.

TEXTE.

I. **Actes officiels** : 1° Rapport à S. Ex. le Ministre de l'Instruction publique et des Cultes, sur des diplômes de maître de chapelle et d'organiste à accorder aux élèves sortants de l'École de musique religieuse, par M. de CONTENCIN, directeur général des Cultes ; 2° Circulaire de S. Ex. le Ministre de l'Instruction publique et des Cultes à NN. SS. les Évêques ; — Personnel de l'École de musique religieuse et de la commission de surveillance. — II. Du caractère de la musique d'orgue et des qualités de l'organiste ; lettres à un homme d'église, I. STÉPHEN MORELOT. — III. Adhésions ; correspondance. L. NIEDERMEYER ; J. D'ORTIGUE. — IV. Notes sur les Maîtres anciens et sur l'exécution de leur musique : 1° *Orlando Lasso*, *Salve Regina*, motet à quatre voix ; 2° *Clerambault*, prélude et fugue pour l'orgue. L. NIEDERMEYER. — V. Nouvelles. — VI. Chronique musicale de la presse. — VII. Bulletin bibliographique. A. RABUTAUX.

MUSIQUE DE CHANT.

I. ORLANDO LASSO. *Salve Regina*, motet à 4 voix.
II. CHERUBINI. *O Salutaris*, à 4 voix (inédit).
III. L. NIEDERMEYER. *Pie Jesu*, mezzo-soprano et chœur.

ORGUE.

I. CLERAMBAULT. Prélude et fugue.
II. A.-P.-F. BOÉLY. Fugue.
III. L. NIEDERMEYER. Sortie.

Son Excellence le Ministre de l'Instruction publique et des Cultes a bien voulu autoriser *la Maîtrise* à donner, la première, connaissance au public des actes officiels concernant l'École de musique religieuse de Paris, placée sous le patronage du Gouvernement et sous les auspices de NN. SS. les Évêques.

Nous ne saurions trop applaudir à la mesure qui fait l'objet des pièces qu'on va lire ; d'abord pour l'École de musique religieuse, dont elle complète l'organisation, et dont elle étend l'influence ; en second lieu, pour l'art religieux lui-même, dont elle rend les progrès plus assurés ; enfin, s'il nous est permis de le dire, nous nous félicitons de la communication qui vient de nous être faite, pour *la Maîtrise* qui y voit, avec un vif sentiment de gratitude, un gage précieux du bienveillant intérêt que le Ministre daigne accorder à la tâche qu'elle a entreprise et qu'elle s'efforcera de mener, de plus en plus, à bonne fin.

L. NIEDERMEYER. J. D'ORTIGUE.

ACTES OFFICIELS.

RAPPORT à M. le Ministre de l'Instruction publique et des Cultes, sur la question de décider que des Diplômes de Maîtres de chapelle et d'Organistes seront délivrés aux Élèves sortants de l'École de musique religieuse.

Paris, le 14 avril 1857.

Monsieur le Ministre,

M. Niedermeyer, directeur de l'École de musique religieuse, m'avait entretenu, dans le temps, des dangers que présente, pour l'avenir de l'institution, la sortie des élèves avant la fin de leurs études. Il est arrivé, en effet, plusieurs fois déjà, que des parents s'exagérant la capacité de leurs enfants, et pour profiter des positions qu'on leur offrait, les ont retirés prématurément de l'École.

M. Niedermeyer a raison de craindre que la faiblesse des études, chez les élèves sortant sans avoir complété leur instruction musicale, ne devienne une cause de décadence pour son établissement. Il avait proposé comme remède à cet état de choses, de faire souscrire aux parents des élèves l'obligation de rembourser à l'État le montant des bourses ou fractions de bourses que leurs enfants obtiendraient dans l'École, s'ils les en retiraient avant la fin de leurs études. Mais ce moyen avait paru illusoire, les parents des élèves de l'École étant presque tous dans une humble situation de fortune.

Aujourd'hui M. Niedermeyer expose de nouveau ses craintes à Votre Excellence, et, d'après les observations qui lui ont été faites dans les bureaux de l'administration, il propose l'adoption d'une mesure que je crois propre à éviter les dangers dont il a été parlé plus haut et qui sont réels.

On a pensé que pour les éviter et maintenir intacte la réputation de l'Institution, soit sous le rapport de l'instruction, soit sous celui de la moralité, on pourrait délivrer des diplômes, soit de maître de chapelle, soit d'organiste, à ceux des élèves qui, après avoir tenu dans l'établissement une conduite irréprochable, auraient soutenu avec succès les épreuves d'un examen subi en présence du comité de surveillance des études.

Il serait d'ailleurs entendu que j'assisterais ou me ferais représenter à la clôture des exercices, et que l'administration des cultes serait ainsi appelée à donner son avis sur le résultat des concours.

Si cette mesure est agréée par Votre Excellence, NN. SS. les Évêques et les fabriques trouveront, dans le diplôme délivré avec l'approbation du Ministre, une garantie du talent et de la conduite des candidats aux fonctions de maîtres de chapelle ou d'organistes, et nul ne pourra désormais abuser du titre d'élève de l'École de musique religieuse.

Je crois donc devoir proposer à Votre Excellence de décider qu'à l'avenir et sous votre approbation, un diplôme sera accordé aux élèves de l'École de M. Niedermeyer, qui, ayant terminé leurs études et tenu une bonne conduite, auront, en outre, satisfait aux examens de sortie devant le comité de surveillance de l'École, et avec la participation d'un fonctionnaire de l'administration des cultes.

Si Votre Excellence approuve les conclusions du présent rapport, j'aurai l'honneur de lui soumettre un projet de circulaire destiné à faire connaître à NN. SS. les Évêques la nouvelle mesure prise par l'administration, afin de les éclairer ainsi que les fabriques, dans le choix de maîtres de chapelle ou d'organistes, lorsqu'ils croiront devoir l'arrêter sur un élève de l'École de musique religieuse.

Le Conseiller d'État,
Directeur général de l'administration des cultes,
Signé A. DE CONTENCIN.

APPROUVÉ :

Le Ministre secrétaire d'État de l'instruction publique et des cultes,
Signé ROULAND.

CIRCULAIRE A NN. SS. LES ÉVÊQUES.

Paris, le 12 juin 1857.

Monseigneur,

L'École spéciale de musique religieuse, fondée à Paris sous l'habile direction de M. Niedermeyer, a pour objet, comme mon prédécesseur le faisait remarquer dans sa circulaire du 2 août 1853, de rendre aux solennités du culte catholique le caractère sacré des antiques traditions et de préparer des artistes destinés à diriger ou former les Maîtrises de nos cathédrales.

Cette École, qui répond ainsi à des besoins incontestables, a produit des résultats très-satisfaisants. Bien que la création ne remonte qu'à quelques années, déjà plusieurs de ses élèves ont été placés en qualité de maîtres de chapelle ou d'organistes dans nos églises. Toutefois, il est arrivé que quelques-uns d'entre eux, voulant profiter des positions avantageuses qui leur étaient offertes, sont sortis prématurément de l'institution sans attendre que leur instruction musicale ait été complétée. D'un autre côté, il est à craindre que des jeunes gens, renvoyés de l'établissement pour des causes diverses, n'abusent du titre d'élèves de l'École de musique religieuse.

M. le Directeur de l'École, qui est secondé par d'honorables ecclésiastiques du diocèse de Paris, et qui veille avec autant de sollicitude sur l'éducation religieuse et morale de ses élèves que sur leur instruction musicale, s'est fait un devoir d'appeler mon attention sur cet état de choses.

Les inconvénients signalés pouvant nuire à la réputation de l'établissement, j'ai cru devoir prescrire des mesures dans le but de les prévenir.

J'ai donc décidé, Monseigneur, qu'à l'avenir un diplôme, soit de maître de chapelle, soit d'organiste, sera accordé aux élèves qui, après avoir terminé leurs études et s'être distingués par leur bonne conduite, auront satisfait aux examens de sortie devant le comité de surveillance institué à cet effet et avec la participation d'un fonctionnaire de l'administration des cultes.

Ce diplôme, qui ne pourra être délivré que sous mon approbation, sera, pour les membres de l'épiscopat et du clergé, une double garantie de l'honorabilité et de l'aptitude des candidats aux fonctions de maître de chapelle et d'organiste.

J'espère, Monseigneur, que cette mesure obtiendra votre approbation, et que vous voudrez bien en informer le clergé de votre diocèse.

Agréez, Monseigneur, l'assurance de ma haute considération.

Le Ministre de l'instruction publique et des cultes,
Signé ROULAND.

A la suite de ces documents nous croyons devoir donner l'organisation de l'enseignement de l'École et la liste des membres du comité de surveillance dont il est parlé ci-dessus.

École : M. l'abbé Laurier, vicaire de Saint-Louis-d'Antin, chargé de l'instruction religieuse; — M. l'abbé Ritouret, vicaire de Sainte-Élisabeth, professeur de latin, d'histoire, de littérature et de langue italienne; — M. L. Niedermeyer, directeur, chargé des cours de plain-chant, d'accompagnement du plain-chant, de piano, d'harmonie, d'instrumentation et de chant; — M. Dietsch, inspecteur des études, professeur d'harmonie, de contrepoint et de chant simultané. — M. Schmitt, professeur d'orgue; — M. Abel, professeur de piano; — M. Béziers, professeur surveillant, demeurant dans l'établissement; — M. Delgay, bachelier ès-lettres, professeur surveillant et répétiteur, demeurant dans l'école; — MM. Yung et Duc, élèves de l'école et répétiteurs.

Comité pour l'année : MM. le prince de la Moskowa, président; J. d'Ortigue; L. Dietsch, maître de chapelle de la Madeleine; Schmitt, organiste de Saint-Sulpice; Abel; Niedermeyer; A. Rabutaux, secrétaire.

DES CARACTÈRES DE LA MUSIQUE D'ORGUE ET DES QUALITÉS DE L'ORGANISTE.

Lettres à un homme d'église.

I.

Il y a peu de temps, Monsieur (et cette circonstance n'est point sans doute sortie de votre mémoire), que, m'entretenant avec vous de la musique sacrée et de l'orgue, son principal interprète, un de vos confrères, qui prenait part à cet entretien, mais qui apparemment en goûtait peu le sujet, y mit brusquement fin par cette citation, réminiscence peu dissimulée de ses cahiers de théologie : « *Usus organorum et* « *horum sonus non est faciendus tanti, quanti vulgus fa-* « *cit* (1). » Telle n'est point à coup sûr votre manière de voir, puisque vous voulez bien m'engager à vous faire part du résultat de mes études sur cette matière; ou plutôt, pour

(1) Navarr., de orat. horar. canon. XXV.

ne rien ôter à l'autorité du docte mais peu engageant théologien que je viens de citer, vous pensez peut-être que l'orgue, comme d'ailleurs le chant lui-même et la plupart des accessoires du culte extérieur, ayant été introduit précisément en vue de ce qu'on appelle ici « le vulgaire, » c'est-à-dire de la partie de l'assemblée des fidèles la moins avancée dans les voies de la spiritualité, en un mot, du plus grand nombre, il ne faut point hésiter à se confondre soi-même dans les rangs de ce « vulgaire, » si l'on veut se rendre compte des motifs qu'il peut avoir de faire état d'un instrument dont on pourrait assurément se passer, et dont on se passe encore tous les jours dans la célébration du culte, mais dont il n'est point indifférent de savoir l'usage qu'on doit faire là où il est en possession de servir à la manifestation du sentiment religieux.

On a déjà dit, et vous me l'avez souvent répété, que tout l'esprit du culte chrétien se résume dans cette parole de la liturgie : *Sursum corda!* Elevez vos cœurs! C'est à cette fin sublime que doivent se coordonner tous les moyens employés par l'Église pour accroître la pompe de ses solennités; c'est là que doivent tendre toutes les manifestations extérieures et sensibles dont se compose le culte public, aussi bien celles qui en font une partie intégrante et nécessaire, que celles qui, selon la condition des temps et des lieux, ont pu s'adjoindre aux premières. L'orgue est du nombre de celles-ci. Longtemps l'Église en a ignoré l'usage, aussi bien que de toute musique instrumentale. Et si elle a consenti à lui faire une place dans ses temples, ce n'a été évidemment que sous l'expresse condition qu'il concourrait, lui aussi, à l'œuvre commune; qu'il se proposerait avant tout ce but final auquel elle veut que tout reste subordonné : l'élévation des cœurs vers Dieu, le ravissement des facultés naturelles de l'homme dans cette région surnaturelle dont la prière nous ouvre l'accès et au sein de laquelle se consomme l'union de l'âme avec son auteur.

Nous voici en plein mysticisme, et ce n'est pas vous qui vous en étonnerez. Il faudrait s'étonner plutôt que la considération de ce qui concerne le culte ecclésiastique, cette considération se bornât-elle à un objet purement accessoire, comme celui qui nous occupe, ne réveillât pas presque immédiatement chez ceux qui s'y livrent l'ordre d'idées et de sentiments auquel je viens de toucher. Et n'est-ce point justement parce qu'on y demeure étranger qu'on ne parvient point à se rendre compte de l'importance qu'attachent à certaines questions ceux qui les envisagent de ce point de vue plus élevé auquel on n'a pas su se placer soi-même? N'est-ce point précisément ce qui arrive ici ; et le dédain pour ce qui attire trop fortement l'estime du vulgaire ne serait-il en réalité que l'aveu de la préoccupation qui fait perdre de vue l'esprit général de l'Église, toujours le même dans l'ensemble de son culte, comme dans chacun des accessoires qu'elle permet d'y rattacher?

L'importance de l'orgue, au point de vue ecclésiastique et liturgique, est donc hors d'atteinte, au moins dès qu'on accepte l'admission de cet instrument dans le culte, comme un fait légitimement acquis; et la pratique le plus généralement reçue dans l'Église ne permet guère d'en douter. Au point de vue de l'art, cette importance est encore moins contestable. Pour qui a la moindre connaissance de l'histoire de la musique, les progrès de cet art, au moyen-âge et dans les temps modernes, sont trop manifestement et trop étroitement liés aux destinées de l'orgue, pour qu'on puisse se dispenser d'accorder à cet instrument une attention toute spéciale. Voilà pour le passé. Quant au présent, il faut bien reconnaître que, si les tendances actuelles de l'art musical ont trop amoindri le rôle et l'influence de ce noble instrument, les progrès de l'industrie en ont fait, d'un autre côté, une chose considérable et nouvelle à certains égards. Phases diverses qu'il faut étudier, non seulement au point de vue mobile et changeant des révolutions du goût en musique, mais encore au point de vue permanent et immuable des convenances sacrées de la liturgie.

Mon examen embrassera donc ces deux points de vue. Je les traiterai séparément, autant du moins que le permettra l'intime connexion qui existe entre eux. Car, je vous prie de le remarquer, à une certaine distance ils paraissent se confondre, et c'est précisément à cette distance qu'il faut se placer, pour apprécier la question dans son ensemble. En sorte que plus l'artiste aura satisfait aux vrais et sérieux intérêts de l'art, plus il se sera mis lui-même d'accord avec les justes exigences du sentiment chrétien, dont l'organiste digne de ses fonctions ne doit jamais cesser de se montrer l'interprète.

A ne les considérer que du côté de l'art, ces fonctions sont assurément d'un ordre très-élevé; mais dès que l'on vient à embrasser du même coup-d'œil ce que la religion y ajoute de solennité et de grandeur, il se forme bientôt dans l'esprit un idéal qu'une imagination jeune et inexpérimentée ne manquera guère de se représenter sous les traits les plus propres à exciter en elle un généreux enthousiasme. Malheureusement, quand on descend de ces hauteurs pour rentrer dans le domaine de la prosaïque réalité, on ne tarde guère à reconnaître que les choses s'y présentent sous un aspect un peu différent. Dans l'opinion de beaucoup de personnes, un organiste n'est qu'un salarié que ses fonctions n'élèvent guère au dessus d'un sacristain ou d'un sonneur, souvent mieux partagés que lui du côté des appointements (1). On s'aperçoit tout de suite combien une pareille manière de voir, qui se trahit nécessairement à quelque degré dans le cours des relations personnelles, est peu pro-

(1) Malheureusement, l'opinion dont se plaint ici avec tant de raison l'auteur de la *lettre*, a reçu en quelque sorte une sanction légale par une très-fâcheuse disposition du décret du 30 décembre 1809, concernant les conseils de fabrique. Nous n'attaquons nullement l'intention de ce décret, qui n'a d'autre tort peut-être que de remonter à une époque voisine du rétablissement du culte, et qui peut n'avoir pas été suffisamment mûri, au moins en ce qui touche la disposition en question. L'article 33 du décret porte : «La nomination et la révocation de l'organiste, des sonneurs, des bedeaux, » suisses, ou *autres serviteurs de l'église*, appartiennent aux marguilliers, sur la proposition du curé ou desservant. » Ainsi, voilà l'organiste assimilé, dans la loi, aux sonneurs, bedeaux, suisses et autres gens de service. Nous savons bien que dans un grand nombre de paroisses, MM. les curés, vicaires et fabriciens savent tenir compte de la valeur personnelle, et distinguer chez l'organiste l'artiste du *serviteur*. Cependant il faut avouer que cette disposition n'est pas restée toujours ensevelie dans les recueils législatifs comme une définition plus ou moins malheureuse, mais qu'elle a eu, dans la pratique et dans les rapports des divers fonctionnaires de l'église, une influence fâcheuse; aussi est-il à notre connaissance que, pour beaucoup d'hommes de mérite et qui ont le sentiment de leur dignité, cette disposition a été un motif de s'abstenir de fonctions qu'ils auraient honorées. (*Note du rédacteur*).

pre à faire rechercher ces fonctions par les artistes d'un ordre supérieur. Ensuite, si de tout temps ces hommes-là ont été fort rares, c'est surtout aux époques sur lesquelles a soufflé l'esprit de lucre et de spéculation. Le premier effet de cette disposition funeste c'est d'affaiblir et même de ruiner entièrement dans l'âme des artistes le sentiment de ce qu'il y a d'élevé dans l'art qu'ils professent. Et comme il s'opère une révolution toute semblable dans les instincts du public, il résulte de là que ceux mêmes d'entre eux qui seraient assez fortement trempés pour résister à la contagion en ressentent plus ou moins les atteintes, selon que l'art entre pour une part plus ou moins large dans leurs moyens d'existence. Cette vérité devient encore plus sensible en ce qui concerne les arts religieux, et cela, il est à peine besoin de le dire, en raison de la diminution des ressources que les administrations ecclésiastiques peuvent affecter à la rétribution de ce genre de services.

Maintenant, dès qu'il s'agit de musique, qui ne voit que la difficulté se complique encore du peu d'estime où cet art est tenu parmi nous et de la faiblesse générale des études parmi les artistes eux-mêmes, hormis en un seul point, l'exécution instrumentale? Faut-il ajouter, ce que vous savez aussi bien que moi, qu'un seul genre de musique a de nos jours absorbé tous les autres, le genre dramatique, lequel règne en maître, non-seulement sur le théâtre, son domaine naturel, mais encore dans les salons, dans les concerts, et, cela est triste à dire, s'introduit jusque dans l'église? Dans ce tableau, quelle place reste-t-il aux organistes? ou plutôt y a-t-il, peut-il y avoir encore des organistes? Je sais bien que, par l'effet de la similitude de mécanisme qui existe entre l'orgue et le piano, si généralement cultivé de nos jours, le premier venu parmi ceux qui possèdent, à un degré quelconque, la pratique de ce dernier instrument, peut s'installer à un clavier d'orgue et s'y maintenir avec plus ou moins de succès, grâce à l'indifférence ou au mauvais goût de ses auditeurs. Mais ce qui constitue le caractère spécial de l'instrument sacré et du genre de musique qui lui est propre; ces fortes et précieuses études, qui, à l'époque où il était cultivé pour lui-même, présidaient à l'éducation des organistes; cet amour désintéressé de l'art qui fait que l'artiste cherche avant tout à se satisfaire et à réaliser l'idéal dont il s'est pénétré; cette poursuite continuelle du mieux qui l'oblige à tenter sans cesse de nouveaux efforts et à se tenir en haleine par un exercice de tous les jours, loin de se contenter de ses premières acquisitions, tout cela n'est guère de saison par le temps qui court. Il y a sans doute des exceptions; mais, ces exceptions, où pouvait-on espérer de les voir se produire, sinon surtout parmi ceux auxquels le privilége d'une position moins dépendante des frivoles caprices de la foule permettrait de faire, comme on dit : « de l'art pour l'art, » ou, ce qui vaudrait mieux encore, de l'art pour Dieu? Hélas! il s'en faut que ceux-là même aient toujours la puissance de faire agréer leurs services, si rarement offerts qu'ils puissent être.

Ceci ne s'adresse point à vous, Monsieur. Convaincu comme moi de la nécessité de relever des fonctions qui revêtent un caractère si respectable par leur participation aux actes les plus augustes de la religion, vous hésitez seulement, dites-vous, sur les qualités qui devraient déterminer vos préférences. Pour vous mettre tout à fait à même d'exercer, le cas échéant, et en parfaite connaissance de cause, la haute et salutaire influence qui s'attache à votre position, je n'ai rien de mieux à faire que d'exposer à vos yeux ce que comprenait, aux grandes époques de l'art, la science de l'organiste, et en quoi consistaient ces fortes études auxquelles je faisais allusion tout à l'heure. J'esquisserai en même temps le tableau des modifications, qui, selon la diverse condition des temps et à raison des perfectionnements réalisés dans la structure de l'instrument, se sont successivement introduites dans la manière de le traiter.

La forme historique que je crois devoir prendre, loin de nous faire dévier du but pratique que je me suis avant tout proposé, ne pourra que nous y conduire plus sûrement, parce que, en nous remettant le passé devant les yeux, elle nous fera mieux comprendre le présent, et nous éclairera sur la possibilité et la convenance qu'il y aurait d'y ramener, par des emprunts intelligents, une partie au moins de ce que le temps a emporté avec lui.

STÉPHEN MORELOT.

Nous continuons à recevoir de tous côtés les témoignages les plus flatteurs et les plus capables de nous engager à poursuivre l'entreprise religieuse et musicale à laquelle nous consacrons nos efforts. Aux adhésions que nous avons déjà fait connaître nous ajoutons avec autant de plaisir que de gratitude celles du R. P. Schubiger, de l'abbaye d'Einsiedeln en Suisse, de MM. Gauthier, organiste de Saint-Louis-d'Antin, Auguste Durand, organiste du grand orgue de Saint-Roch; J. B. Lack, maître de chapelle à la cathédrale de Quimper; Plichon, de Bailleul; Th. Wieder, organiste et compositeur à Lyon; Bour, organiste à Metz; J. Ritter, organiste à Figeac; P. Lahure, organiste de Notre-Dame au Havre; Klein, organiste de la Métropole de Rouen; Imbert, organiste à Rennes; l'abbé W. Moreau, professeur et organiste au petit séminaire de Montmorillon; le marquis de la Garde, à Saint-Didier (Vaucluse); S. de Rémusat, à Marseille; l'abbé Terris, directeur des bibliothèques paroissiales, à Avignon; H. Romand, inspecteur général des hospices et des buraux de bienfaisance; Jules de Cesson, à Bédarieux; l'abbé Lud. Bisch-Lobstein, à Angoulême; l'abbé Gombert, directeur de la Maîtrise de Cambrai, M. Avy, à Cavaillon, etc..

Après avoir remercié de nouveau MM. de Coussemaker, Edm. Duval, l'abbé Petit, Grosjean et le savant docteur Barjavel, de Carpentras, qui ont bien voulu ajouter de nouveaux encouragements à ceux qu'ils nous avaient déjà adressés, nous devons réserver une place à part à la veuve d'un des plus illustres compositeurs de ce siècle, Mme Cherubini, à la bonne grâce de qui *la Maîtrise* de ce jour doit un morceau inédit que nous sommes heureux d'offrir à nos abonnés.

Puisque nous nous entretenons ici avec os correspondants, saisissons cette occasion de les avertir que le temps nous manque souvent pour leur répondre aussi exactement que nous le voudrions; nous les engageons néanmoins à ne pas se décourager, et à comprendre de quel intérêt il est pour nous de connaître de quelle manière on apprécie nos travaux, et d'être informés régulièrement de ce qui se passe dans les diverses localités relativement à la pratique du plain-chant et des autres parties de l'art religieux. Nous devons ajouter aussi que, par suite de l'agrandis-

sement des bureaux de *la Maîtrise*, nous serons à même, dans un très-court délai, de recevoir deux fois par semaine MM. les abonnés ou leurs représentants à Paris, et en un mot, toutes les personnes qui auront à nous faire quelque communication.

Remercions aussi nos confrères de la presse, qui, à Paris, dans les départements, ou à l'étranger, ont salué l'apparition de *la Maîtrise* avec une unanimité dont nous sommes touchés. Nous pouvons dire que les journaux de toutes couleurs, même les feuilles légères, nous ont tendu loyalement la main ; ceux d'entre eux qui n'ont pas vu dans notre œuvre une question religieuse, y ont vu du moins une question musicale, une question d'art et de goût, digne de fixer l'attention de tous les esprits curieux et lettrés.

Au moment de terminer cet avis, notre éditeur, M. Heugel, nous transmet une double bonne nouvelle dont nous ne voulons pas priver nos lecteurs. M. Benoist, professeur d'orgue au Conservatoire et organiste de la Chapelle impériale, veut bien approuver les doctrines sous l'inspiration desquelles nous avons fondé *la Maîtrise*, et, pour témoignage de son adhésion, fournit à notre recueil une prière pour l'orgue; de son côté, le célèbre auteur des *Huguenots* et de *Robert le Diable*, M. G. Meyerbeer, écrit de Berlin pour féliciter M. Heugel de la tâche qu'il a entreprise de concert avec nous et l'encourager à la poursuivre. Nos abonnés nous saurons gré, dussions-nous commettre une indiscrétion, d'emprunter quelques lignes à la lettre du savant maître : « Je dois vous dire, » écrit-il, « que vous avez eu une très-heureuse idée en préparant la publication d'un nouveau journal de musique religieuse. Vous poursuivez-là un but des plus nobles et des plus utiles à l'art, et vous ne sauriez manquer de l'atteindre.... Je consens avec plaisir à accomplir le vœu que vous m'exprimez dans votre lettre, en vous donnant à cet effet un morceau de ma composition, etc. » Cette approbation et cette promesse, nos lecteurs en tomberont d'accord avec nous, sont également pour nous et pour eux une bonne fortune.

La Maîtrise publiera dans ses prochains numéros, outre la continuation des travaux déjà commencés de MM. l'abbé Jouve et Stéphen Morelot :

Diverses études du R. P. Schubiger, dont la collaboration nous est définitivement acquise, sur le Prince-Abbé Gerbert, le célèbre auteur des *Scriptores ecclesiastici de musica sacra* et du *De cantu et musica sacra*: sur la notation du chantre Romanus, et sur quelques manuscrits anciens de l'abbaye de Saint-Gall;

Des dissertations sur l'accentuation du plain-chant et la psalmodie, par MM. l'abbé Petit et Sth. Morelot;

Un aperçu historique et critique des liturgies anciennes, par M. l'abbé Arnaud;

Une notice de M. Laurentie sur Choron et son école;

Une étude sur les modes grecs et sur leur transformation dans le stystème des modes ecclésiastiques, par M. Vincent, de l'Institut;

Notes et notices biographiques et critiques sur les maîtres anciens qui ont écrit pour les voix ou pour l'orgue, par M. Niedermeyer;

L'histoire des Maîtrises, par MM. d'Ortigue et Rabutaux;

Enfin divers travaux de MM. Fétis, de Coussemaker, Edm. Duval, Bonaventure Laurens, etc., etc.

Quant à la partie musicale, nos lecteurs verront par le numéro d'aujourd'hui, qui contient des morceaux de deux des plus remarquables représentants de la grande école française, Clérambault, pour le passé et M. Boély, pour le présent, que notre intention est de mettre en lumière les productions les plus belles et les moins connues de toutes les écoles et de toutes les époques.

L. Niedermeyer. ' J. d'Ortigue.

NOTES
SUR LES MAITRES ANCIENS
ET
sur l'exécution de leur musique.

I. ORLANDO LASSO.
Salve Regina, motet à 4 voix.

Roland Delattre, connu en France sous le nom d'Orlande de Lassus, et, en Italie, sous celui d'Orlando Lasso qui lui est resté, est né à Mons en Belgique, en 1520, quatre ans avant Palestrina. Doué d'une magnifique voix de soprano, il fut, jusqu'à l'âge de seize ans, enfant de chœur dans l'église de Saint-Nicolas. Emmené en Italie par Ferdinand de Gonzague, il y perdit sa voix à l'âge de dix-huit ans et alla à Naples où il resta deux ans. Il vint ensuite à Rome où il fut parfaitement accueilli par l'archevêque de Florence; il demeura six mois chez ce prélat et il obtint, par sa protection, la place de maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran. Deux ans plus tard, ayant appris que ses parents étaient atteints d'une maladie grave, il quitta précipitamment Rome ; mais, lorsqu'il arriva à Mons, il dut se résigner à ne plus les revoir. L'accomplissement de ce devoir filial lui ayant fait perdre la position honorable que, bien jeune encore, son talent lui avait acquise à Rome, il se décida à suivre en Angleterre et en France un amateur éclairé des beaux-arts, César Brancaccio. Dès ce moment on perd sa trace jusqu'en 1557, époque à laquelle Albert V, dit le Généreux, l'appela à Munich. Lasso fut reçu avec distinction à cette cour, et, un an après son arrivée, il épousa Regina Weckinger, l'une des filles d'honneur de la maison ducale. En 1562, il fut nommé maître de la chapelle du duc, qui comptait quatre-vingt-douze musiciens : douze basses, quinze tenors, treize hautes-contre, seize dessus, six castrats et trente instrumentistes. En peu de temps sa renommée devint si grande qu'il obtint, comme Palestrina, son émule en Italie, le titre de prince de la musique, et fut anobli ainsi que tous ses descendants légitimes par l'empereur Maximilien (1570).

En 1571 il fit un voyage en France, où il fut présenté à Charles IX par Adrien Leroy, musicien distingué et plus connu encore comme imprimeur et marchand de musique.

Le roi fut si frappé du talent d'Orlando, que dans les derniers moments de sa vie, espérant trouver dans la musique un adoucissement à ses souffrances, il le fit prier instamment de revenir à Paris. A la demande du duc Albert lui-même, qui s'intéressait vivement au malheureux roi, Orlando Lasso céda, mais il était à peine arrivé à moitié chemin qu'il apprit la mort de Charles IX (1574). Il

retourna aussitôt en Bavière où il fut, comme par le passé, comblé de faveurs. Albert V lui assura pour toute sa vie ses appointements qui s'élevaient à 400 florins, somme considérable pour l'époque. Le duc étant mort le 24 octobre 1579, son successeur, Guillaume V, témoigna à Lasso la plus haute estime et lui conserva tous les avantages qui lui avaient été accordés.

Il y a quelqu'incertitude sur l'année de la mort de Lasso; la date la plus probable est 1595. Il avait, de son vivant, fondé à perpétuité un anniversaire pour le repos de son âme, le jour de la Saint-Jean-Baptiste, dans l'église de Meising, localité où était situé un jardin que le duc Albert lui avait donné. Ses restes furent déposés dans l'église des Franciscains à Munich, où un superbe tombeau en marbre rouge lui fut élevé.

Le nombre des compositions de ce grand musicien est presque incroyable; il s'élève à plus de deux mille. A cette époque, c'était par le travail que l'on arrivait à la renommée. Par son génie et par ses ouvrages Orlando Lasso mérite d'être considéré comme le chef de l'école allemande, au même titre que Palestrina pour l'école italienne. Moins pur peut-être et moins suave que ce dernier, Orlando Lasso l'emporte sur lui par la vigueur, l'originalité de ses harmonies, par une richesse remarquable de modulations qui va peut-être parfois jusqu'à la dureté, et par une recherche de l'expression dramatique des paroles un peu trop littérale qui donne souvent lieu à de grandes beautés, mais qui n'est pas toujours exempte d'exagération. Si l'art dramatique eût existé à cette époque, Orlando Lasso y eût certainement excellé. Dans le magnique motet qui fait partie du numéro de ce mois, on remarquera avec quel art l'auteur a rendu les paroles : *Ad te suspiramus.*

Palestrina et Orlando Lasso doivent être considérés comme les fondateurs de l'art musical. Ils occupent dans la musique, au XVIe siècle, le rang que leurs contemporains Raphaël et Michel Ange occupent dans la peinture, et s'il nous est permis de comparer le génie de Palestrina à celui de Raphaël, Orlando Lasso, par la vigueur et l'immense variété de ses compositions, doit être assimilé à Michel-Ange.

L. NIEDERMEYER.

II. L.-N. CLÉRAMBAULT.

Prélude et fugue pour orgue.

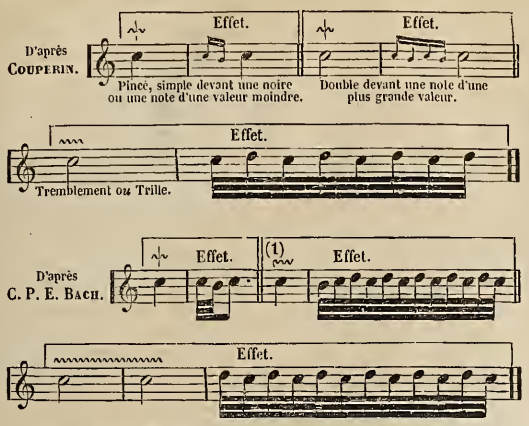
LOUIS-NICOLAS CLÉRAMBAULT naquit à Paris le 19 décembre 1674. Il fut l'élève de Raison, organiste de l'abbaye royale de Sainte-Geneviève-du-Mont et des Jacobins de la rue Saint-Jacques. Il remplaça son maître aux Jacobins et devint successivement organiste de Saint-Louis, de la paroisse Saint-Sulpice et de la Maison royale de Saint-Cyr. Louis XIV ayant entendu une de ses cantates en fut si charmé qu'il le nomma surintendant de la musique particulière de Mme de Maintenon. Clérambault a fait représenter un opéra : *le Soleil vainqueur des Nuages*, et on exécuta à la Cour une idylle de sa composition intitulée : *le Départ du Roi*. Il mourut à Paris le 20 décembre 1749.

La musique d'orgue qu'il a laissée mérite d'être conservée ; l'harmonie en est savante et belle, la mélodie toujours naturelle et gracieuse, et plusieurs de ses morceaux sont remarquables par leur caractère grandiose. On voit par le choix des jeux, qu'il a toujours soin d'indiquer, qu'il possédait une connaissance très-approfondie de son instrument et qu'il se servait habilement des pédales. Malheureusement sa musique, comme du reste celle de tous ses contemporains, est surchargée d'agréments, dont on comprend jusqu'à un certain point l'utilité quand ils ont pour but de remédier à la sécheresse d'instruments aussi imparfaits que l'étaient le clavecin, le luth, etc., mais qu'on a eu bien tort d'appliquer à l'orgue, cet instrument si grave et qui soutient si bien les sons dans toute leur plénitude. Ces ornements ont naturellement vieilli, comme il arrive à tout ce qui est du domaine de la mode, et ils prêtent, surtout lorsqu'il sont en trop grand nombre, un caractère prétentieux et suranné aux compositions même d'une conception simple et élevée Disons encore que chaque maître a donné arbitrairement une acception particulière aux signes dont il se servait : « J'ay été obligé, écrivait Couperin, pour faciliter l'intelligence et la manière de toucher mes pièces dans l'esprit qui leur convient, d'établir certains signes pour marquer les agréments, aïant conservé autant que je l'ay pu ceux qui étoient en usage. »

L'ignorance et la négligence des copistes ont été une nouvelle cause de confusion; aussi, dans un grand nombre de cas serait-il très-difficile aujourd'hui de désigner avec quelque certitude le genre d'agréments que tel maître a voulu indiquer. Les tables explicatives de ces sortes d'ornements qu'ont donnée, en France, Couperin, Rameau, et, en Allemagne les tables bien plus étendues, mais aussi bien moins claires, de Charles-Philippe-Emmanuel Bach, sont loin d'être d'accord entre elles. D'ailleurs, il faut l'avouer, la résurrection de ce style par trop fleuri, dont C.-P.-E. Bach blâme avec raison l'abus jusque dans la musique de clavecin, loin d'être désirable dans la musique d'orgue, ne saurait y être tolérée; elle gâterait des morceaux dignes du reste de toute notre admiration. Mattheson, dans sa biographie de l'organiste Froberger, raconte que cet artiste s'appropria, pendant un séjour qu'il fit à Paris, la manière du joueur de luth Gaulthier, et qu'il appliqua à l'orgue et au clavecin tous les ornements dont se servait cet habile instrumentiste ; il importa ainsi en Allemagne ce style qui y eut beaucoup moins de succès qu'en France, car il est a remarquer que le grand S. Bach, dans toutes ses compositions, ne s'est servi de ces agréments qu'avec une extrême réserve. Aujourd'hui il convient de ne conserver que ceux qui caractérisent la manière de l'auteur, et dans les morceaux d'un genre sérieux le nombre doit en être encore bien plus restreint que dans les morceaux gais et légers. Aussi le prélude et la fugue, d'une expression si grave et si noble, que nous donnons aujourd'hui, ont-ils tout à gagner à en être entièrement débarrassés. Toutefois, pour la satisfaction de ceux de nos lecteurs qui désireraient se rendre compte de la manière dont ces morceaux étaient exécutés par l'auteur, nous avons reproduit avec soin tous les signes qui se trouvent dans l'original. L'homme de goût, l'artiste consommé à qui nous ne nous permettrions pas de donner un conseil, saura bien choisir le petit nombre de ces ornements qui peuvent être reproduits. Quant aux exécutants qui ne sont pas suffisamment familiarisés avec les formes de style propres aux anciens compositeurs, nous les engageons à les supprimer entièrement.

Nous donnons ici l'explication de ces signes, telle que

Couperin dit le Grand, et Charles-Philippe-Emmanuel Bach nous l'ont laissée :



Nous aurons soin de reproduire aussi l'indication des jeux donnée par Clérambault.

Quant à nous, nous avouerons qu'en commençant nos recherches, nous ne nous attendions pas à trouver, chez des maîtres appartenant au règne de Louis XIV, des compositions d'un ordre aussi élevé, et nous pensons que plusieurs de nos lecteurs partageront notre surprise.

L. NIEDERMEYER.

NOUVELLES.

— Nous aurions bien des choses à dire sur le *Mois de Marie*, tel qu'il a été exécuté généralement dans les paroisses de Paris. Nous aurions sans doute beaucoup éloges à donner à quelques-uns des exercices de Saint-Eugène et à ceux de Saint-Louis d'Antin. Mais plus souvent nous aurions le triste devoir de blâmer la direction que le clergé a laissé prendre à la plupart des Maîtres de chapelle chargés de ces solennités. Nous l'avouons, les impressions que nous avons rapportées des églises sont encore trop récentes pour nous permettre d'apprécier ces exercices de « dilettantisme mystique, » avec l'impartialité, la modération et le calme que nous nous ferons toujours un devoir d'observer dans notre critique. Pour toute critique aujourd'hui, nous sommes heureux de pouvoir opposer au grand centre musical, ce qui s'est fait le mois dernier sur un point presque inaperçu de la France, à Saint-Dié, dans les Vosges, où M. Grosjean a présidé à l'exécution d'un *Mois de Marie* dans l'église cathédrale. Nous sommes heureux de pouvoir donner ici un extrait du répertoire que cet artiste a composé pour cette occasion. Cette simple nomenclature n'a pas besoin d'éloges, ou pour mieux dire porte son éloge avec elle. Puisse l'exemple de M. Grosjean trouver des imitateurs.

AU SAINT-SACREMENT.	A LA SAINTE VIERGE.
1. PALESTRINA. *Adoramus te.*	11. ARCADELT. *Ave Maria*
2. CASSIOLINI. *Panis Angelorum.*	12. GUIDI. *Regina cœli.*
3. PALESTRINA. *O bone Jesu.*	13. REBER. *Ave Maria.*
4. MOZART. *Ave verum.*	14. HIMMEL. *Mater divinæ gratiæ.*
5. BAINI. *O Salutaris.*	15. GOUNOD. *Regina cœli.*
6. HAYDN. *O Salutaris.*	16. NIEDERMEYER. *Ave Maria.*
7. DIETSCH. *Ecce panis.*	17. LE P. SCHUBIGER. *Sub tuum.*
8. LESUEUR. *O Salutaris.*	18. *O Sanctissima* (Italien).
9. LE P. SCHUBIGER. *Tantum ergo*	19. HAYDN. *Ave Maria.*
10. AUBER. *O Salutaris.*	20. PARISOT. *Inviolata.*

(1) Ce signe, employé par Clérambault, probablement avec une acception toute différente, ne se trouve ni dans la table de Couperin, ni dans celle de Ramcau.

— On nous annonce que le diocèse de Metz a adopté, le 20 mai dernier, les livres de chant romain édités par M. E. Repos, à l'exclusion de toutes autres éditions.

— La vaste église de Boulogne-sur-Mer, dont la construction, comme on sait, est due au zèle, aux efforts soutenus et aux sacrifices personnels de M. l'abbé Haffringue, va recevoir, nous écrit-on, de M. le prince Torlonia, un autel d'un grand prix, enrichi de marbres magnifiques et d'émaux précieux. On ajoute que le signor Meluzzi, pendant vingt ans Maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran, aujourd'hui attaché, en la même qualité, à l'archi-basilique de Saint-Pierre, et compositeur très-estimé en Italie, vient de faire aussi hommage à l'église de Boulogne-sur-Mer de quatre morceaux écrits par lui dans le style des maîtres du XVIe siècle. Ces morceaux sont: 1° un *Tantum ergo* à trois voix; 2° un autre *Tantum ergo* à quatre voix; 3° les Litanies de Lorette, avec l'invocation qui se chante à Boulogne de temps immémorial; 4° enfin, l'hymne *Virgo terrarum*, composée au XVIIe siècle par le P. Commire, et depuis lors en usage dans cette ville. L'essai de ces importantes compositions a eu lieu il y a quelques jours à Rome, avec un grand éclat et, nous assure-t-on, un brillant succès. Nous espérons que les personnes restées fidèles, parmi le public français, au culte des vieilles traditions musicales de l'église, pourront apprécier, ou à Paris ou à Boulogne, ces productions qu'on dit remarquables.

— On nous écrit de Montpellier : La musique religieuse est ici en grande prospérité. Nous avons exécuté à la cathédrale et à Saint-Denis, pendant tout le carême, des messes de Palestrina et d'Orlando Lasso, des *improperia* pendant la Semaine-Sainte, avec une véritable perfection. Parmi les personnes qui, à un titre quelconque, favorisent cette heureuse direction donnée à la musique religieuse, il est juste de nommer M. Tœrnig, maître de chapelle des deux églises.

CHRONIQUE MUSICALE DE LA PRESSE.

— Nous avons été aussi surpris que charmés de trouver, non dans un journal quotidien, non dans un journal spécial de musique, mais, s'il faut le dire, dans le *Journal des demoiselles* (numéro de juin), qui a bien son côté frivole puisqu'il s'occupe de modes et de travaux d'aiguille, un article aussi solidement pensé que gracieusement écrit, qui a pour titre : Éducation musicale, et qui porte pour signature les deux noms : Marie Lassaveur. Tout en faisant nos réserves sur certaines parties de cet article, nous dirons que peu de recueils nous offrent des passages tels que le suivant, que nos lecteurs, nous n'en doutons pas, nous sauront gré d'avoir placé sous leurs yeux.

« Ce goût de la belle musique, cette appréciation des hautes mélodies puisées à une source sainte, seraient d'un excellent effet sur les habitants des campagnes. Peut-être iraient-ils d'abord à l'église plus pour écouter que pour prier ; mais la prière se mêlant à la mélodie, ramènerait bien vite le sentiment à la place de la sensation, réveillerait la piété endormie et envelopperait le culte divin de ce charme doux et sérieux qui nous fait voir le ciel à travers de saintes espérances. Nous ne saurions trop engager les mères..... à habituer (leurs enfants) à écouter avec onction la musique sacrée, bien autrement grande, bien autrement pénétrante et sympathique que toutes les combinaisons des orchestres de théâtres et de concerts. Dans une semblable étude, le côté moral de l'être humain a tout à gagner; le côté artistique ne peut qu'y acquérir un goût plus pur, plus large et plus complet, et les populations rurales, en suivant notre avis, entreraient à coup sûr dans la voie du progrès religieux, si nécessaire au repos individuel et si indispensable à sa moralité comme à la tranquillité générale. »

— Nous trouvons dans le recueil intitulé : *Archives générales*, quelques détails intéressants sur l'enseignement de la musique dans l'institution nommée : Œuvre de Saint-Nicolas, fondée par Mgr. de Bervanger, et destinée à « assurer aux enfants des classes pauvres les bienfaits d'une éducation morale et professionnelle. » Nous ne saurions trop encourager tous les efforts tentés dans cette direction,

et pour nous renfermer dans l'objet qui doit nous occuper exclusivement, nous voyons avec joie l'enseignement de la musique se répandre parmi les jeunes générations des classes laborieuses. Toutes les fois que cette éducation sera dirigée avec habileté et avec prudence, elle profitera également et à la cause de l'art et aux populations qui la recevront.

— Deux messes de *Requiem* ont été exécutées à l'occasion du service anniversaire célébré à la mémoire d'Adolphe Adam. On a chanté à Saint-Eustache la messe solennelle du défunt; à la Madeleine, le Comité des artistes musiciens a fait entendre une messe de M. Dietsch, Maître de chapelle de cette église. *Ménestrel.*

— La Maîtrise de Saint-Roch a exécuté, le jour de la Pentecôte, la deuxième messe solennelle en *ut* majeur, de J. Haydn. *Id.*

— Le journal *l'Orphéon*, très-bien informé de tout ce qui concerne les sociétés chorales d'orphéonistes, nous apprend que la Société de Pithiviers, qui compte déjà quarante membres sous la direction de M. Vallet, a chanté une messe le jour de Pâques, et que la Société des Enfants d'Orphée, dirigée par M. Edmond d'Ingrande, a exécuté, le dimanche 10 mai, une messe et un salut en musique à l'église de Gentilly. On y a entendu le *Credo* de Dumont, un *O salutaris* de M. Dietsch, etc. Ces sociétés d'orphéonistes peuvent, conduites par des artistes intelligents, et en se montrant sévères sur le choix de la musique qu'elles exécutent, rendre de grands services à l'art religieux, et exercer une heureuse influence sur le goût des populations.

— La *Tonhalle*, société musicale de Manheim, vient d'ouvrir un nouveau concours. Il s'agit cette fois d'un prix de vingt ducats qui sera décerné à l'auteur de la meilleure sonate à quatre mains, *pour orgue*. La sonate doit avoir trois parties, avec fugue dans la dernière. *Ménestrel.*

— Nous trouvons dans le *Monatschrift für Theater und Musik*, l'un des plus importants organes du public musical en Allemagne, et qui suit avec autant d'attention que d'intelligence le mouvement de la musique religieuse dans ce pays, un article où, examinant quelques compositions de M. Benz, que nous ne connaissons pas et dont nous n'avons pas à nous occuper ici, cette revue exprime des pensées trop conformes à nos propres opinions pour que nous ne nous empressions pas de les citer. Nous y voyons avec plaisir un témoignage des doctrines que sans doute partagent une grande partie des artistes en Allemagne, le but où tendent leurs travaux, et le présage d'une renaissance si désirable. Il est impossible que tant d'efforts, qui de toutes les contrées de l'Europe concourent au même résultat, n'amènent pas enfin le triomphe de la cause pour laquelle nous luttons; aussi ne saurions-nous relever avec trop d'empressement ces heureux présages quand ils nous viennent de quelque point de l'horizon. « La résurrection », dit le *Monatschrift*, « et la réintégration, dans les chœurs de nos églises, du plain-chant chassé depuis longtemps de nos temples par la pompe des instruments et des compositions d'une sensualité effrénée, sont maintenant le mot d'ordre de tous les amis de la véritable musique d'église. » L'auteur de l'article loue l'artiste dont il juge les travaux, du dessein qu'il s'est proposé (dessein toutefois, à ce qu'il paraît, incomplètement accompli), de reproduire la simplicité du style palestrinien et ante-palestrinien, et il appelle, en terminant, de tous ses vœux, pour la « saluer joyeusement, la nouvelle aurore d'une véritable musique d'église. » Nous joignons de tout cœur nos vœux aux siens, et nous avons la ferme espérance que les uns et les autres seront entendus : *sursum corda.*

— L'espace nous manque pour donner le programme du festival en l'honneur de Hændel, qui est annoncé à Exeter-Hall pour le 12 juin.

BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE.

Nous avons l'intention de faire connaître, au moins par leurs titres, à nos abonnés, dans ce *Bulletin bibliographique*, toutes les publications de la France, et, autant que cela nous sera possible, celles de l'étranger qui rentrent dans le cadre de notre journal, soit les *livres* qui traitent de la musique religieuse, soit les *œuvres musicales* elles-mêmes qui sont destinées au culte ou à des exercices religieux. Il va sans dire que tous ces ouvrages, si divers par les opinions qu'ils défendent, par les tendances qu'ils manifestent, par les sympathies dont ils font profession, par la nature de l'inspiration à laquelle ils obéissent, par le caractère, par le style, il va sans dire que nous ne les *recommandons* pas à nos lecteurs, Dieu nous en garde; nous les *annonçons*, et voilà tout. Il en est beaucoup sans doute, si nous devions les examiner, qui ne trouveraient sous notre plume qu'une critique sévère; quant à ceux auxquels seraient réservées nos préférences, nous espérons qu'ils ne peuvent plus être dès à présent, et qu'ils seront de moins en moins pour les lecteurs de *la Maîtrise*, l'objet d'un doute et d'une hésitation. Nous avons un instant reculé, pourquoi ne l'avouerions-nous pas? devant la publication de ce bulletin, dans la crainte de concourir, bien contre nos vœux, à faire connaître des ouvrages qui ne nous semblaient souvent ni renfermer la vérité, ni se soumettre aux conditions nécessaires de l'art religieux; mais nous avons considéré que *la Maîtrise* s'adresse à des hommes éclairés, auxquels il s'agit bien moins de faire partager nos convictions, qui sont déjà les leurs, que de fournir des moyens pour les propager et des armes pour les défendre. Ils en trouveront une qui n'est pas à dédaigner dans les progrès du faux goût. Ce qui importe le plus aux hommes d'étude, c'est la connaissance des faits, ce sont d'exactes informations; il ne leur est pas moins essentiel de connaître le mauvais que le bon, l'erreur qui cherche à se répandre, que la vérité qui se produit; l'une et l'autre sont des signes du temps, et il est indispensable de les avoir devant les yeux, pour pouvoir de temps en temps, qu'on nous pardonne cette expression un peu vulgaire, tâter le pouls à l'opinion publique. Si d'ailleurs le triomphe de la vérité est le plus beau spectacle pour celui qui la connaît et qui l'aime, les progrès de l'erreur donnent à ses adversaires un courage nouveau, et, par bonheur, leur fournissent le plus souvent des moyens nouveaux pour la confondre. Voilà en peu de mots les raisons qui nous ont décidé à publier un *Bulletin bibliographique.*

Nous commençons ce bulletin avec l'année.

A. Rabotaux.

LIVRES.

LIVRES PUBLIÉS EN FRANCE.

1. *Antiphonarium romanum* complectens vesperas dominicarum et festorum totius anni... Cantu reviso juxta manuscripta vetustissima. Paris, chez Lecoffre, in-12 de xvi et 716 p.

2. Cloet (l'ab. N.). — **Remarques** critiques **sur le Graduale romanum du P. Lambillotte**, par M. l'ab. N. C...., chanoine doyen de Beuvry (Pas-de-Calais). Paris, Vor Didron, in-8°, 111 p.

L'auteur combat avec vivacité la réforme du P. Lambillotte. — V. n° 4.

3. Le Courtier, chanoine, etc. — **Allocution** à la Société des Artistes Musiciens de France, prononcée dans l'église métropolitaine de Notre-Dame, le 25 mars 1857. Paris, impr. de Claye, in-12, 20 p. — 2e édit., impr. de Juteau, in-8°, 8 p.

4. Dufour (J.). S.-J. — **Polémique sur le Chant grégorien.** Réponse du R. P. D.... à quelques attaques dirigées contre l'œuvre du P. Lambillotte.

L'auteur soutient l'authenticité du manuscrit de Saint-Gall. (V. « l'Ami de la Religion », 12 mars 1857, n° 6,127, p. 628, 7 p. 1/2). (V. n° 2.)

MUSIQUE.

MUSIQUE PUBLIÉE EN FRANCE.

5. Agnelli (S.). — **Messe alla Palestrina.** Marseille, impr. lith. de Gravière, gr. in-8°, 56 p., 4 fr.

Musique chiffrée.

6. Astruc (P.). — *Inviolata.* **Hymne à la Vierge**, à 4 voix égales, avec accompagnement d'orgue. Paris, Benoit. 5 fr.

7. Battmann (J.-L.). — Vingt-cinq **Offertoires** d'une moyenne difficulté, extr. de « l'Organiste pour orgue ou harmonium. » Paris, Fleury. 10 fr. — Id. 50 fr. — Id, 50 fr. — Id. extr. de « l'organiste, etc. » en cinq suites; chaque suite 10 fr.

8. Boucher (M.-Julien). — *O Salutaris*, à 3 voix égales, avec accompagnement de piano ou orgue. Paris, Richault. 2 fr. 50 c.

Nota. La plupart des livres et des morceaux de musique que nous annonçons ne passent pas sous nos yeux. Nous ne pourrons, en conséquence, garantir l'exactitude des titres et des autres indications fournies par nous que lorsque les éditeurs auront bien voulu déposer aux bureaux de *la Maîtrise* les ouvrages qui appartiennent à notre cadre, ou les numéros des publications périodiques qui contiennent des travaux intéressants pour nos lecteurs. Nous pourrons aussi, dans ce cas, en donner en quelques lignes une analyse, comme simple *développement du texte*, quand ce développement nous paraîtra nécessaire.

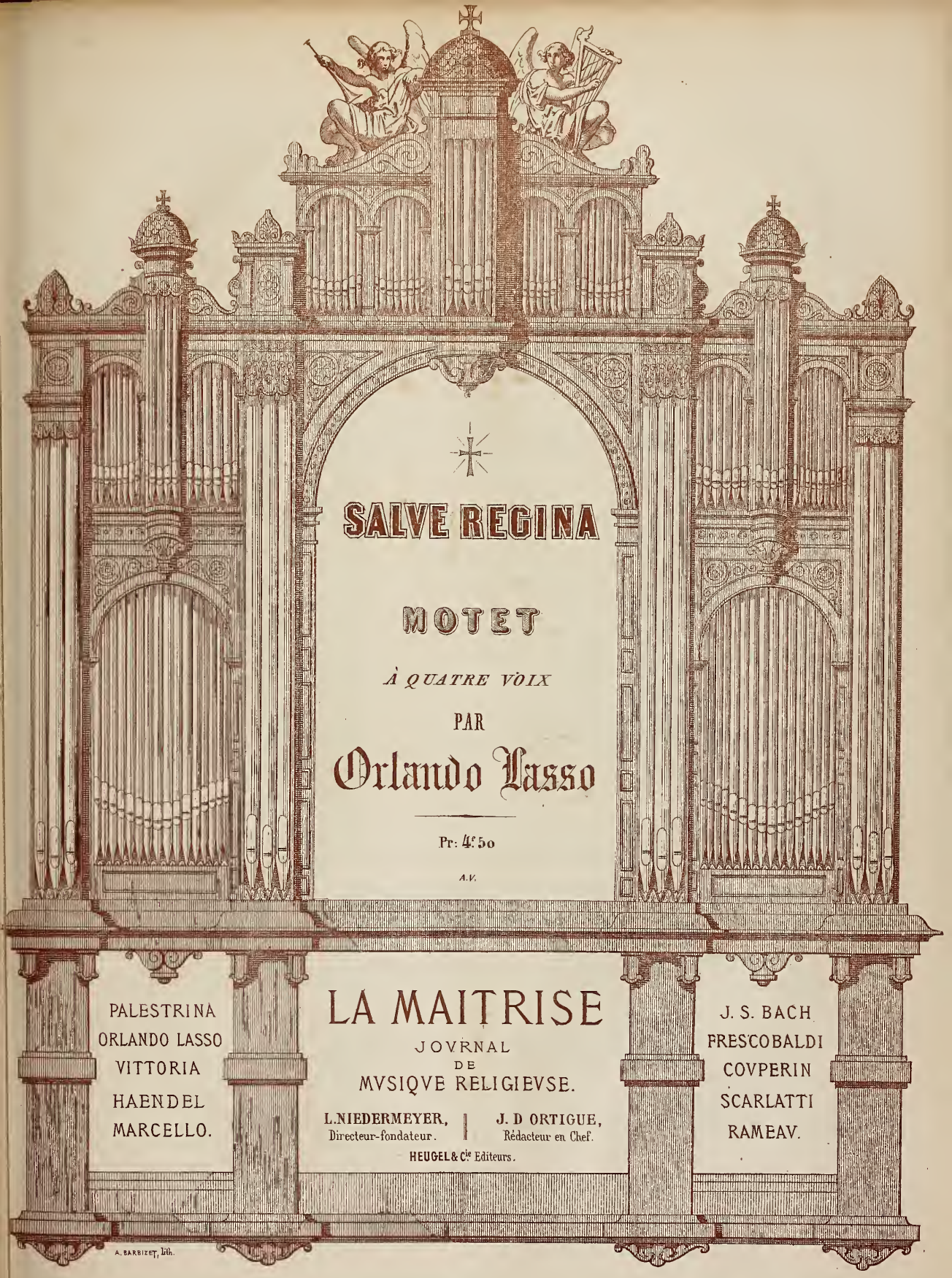
Observations. — Les livres dont la date n'est pas indiquée, portent celle de l'année courante.

Le mot : Extrait (Extr.) indique les travaux primitivement publiés dans les ouvrages collectifs ou dans les recueils périodiques, et ultérieurement édités à part.

Le mot Voyez (V.), désigne les études qui n'ont pas été (à notre connaissance) tirées à part, et qu'on doit aller chercher dans les Collections ou Recueils dans lesquels ils ont paru.

A. R.

J.-L. HEUGEL, éditeur responsable.



PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

ORLANDO LASSO.

SALVE REGINA

MOTET À 4 VOIX.

Roland Delattre, connu en France sous le nom de « Monsieur Orlande de Lassus », et en Italie sous celui d'Orlando Lasso qui lui est resté, est né à Mons, en Belgique, en 1520, quatre ans avant Palestrina. Doué d'une magnifique voix de soprano, il fut jusqu'à l'âge de seize ans enfant de chœur dans l'église de Saint-Nicolas. Emmené en Italie par Ferdinand de Gonzague, il y perdit sa voix à l'âge de dix-huit ans et alla à Naples où il resta deux ans. Il vint ensuite à Rome où il fut parfaitement accueilli par l'archevêque de Florence; il demeura six mois chez ce prélat et il obtint, par sa protection, la place de maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran. Deux ans plus tard, ayant appris que ses parents étaient atteints d'une maladie grave, il quitta précipitamment Rome, mais lorsqu'il arriva à Mons, il dut se résigner à ne plus les revoir. L'accomplissement de ce devoir filial lui ayant fait perdre la position honorable que, bien jeune encore, son talent lui avait acquise à Rome, il se décida à suivre en Angleterre et en France un amateur éclairé des beaux-arts, César Brancaccio. Dès ce moment on perd sa trace jusqu'en 1557, époque à laquelle Albert V, dit le généreux, l'appela à Munich. Lasso fut reçu avec distinction à cette cour, et un an après son arrivée, il épousa Regina Weckinger l'une des filles d'honneur de la maison ducale. En 1562, il fut nommé maître de la chapelle du duc, qui comptait quatre-vingt-douze musiciens: douze basses, quinze tenors, treize haute-contres, seize dessus, six castrats et trente instrumentistes. En peu de temps sa renommée devint si grande qu'il obtint, comme Palestrina, son émule en Italie, le titre de prince de la musique, et fut anobli ainsi que tous ses descendants légitimes par l'empereur Maximilien, (1570).

En 1571 il fit un voyage en France, où il fut présenté à Charles IX par Adrien Leroy, musicien distingué et plus connu encore comme imprimeur et marchand de musique.

Le roi fut si frappé du talent d'Orlando, que dans les derniers moments de sa vie, espérant trouver dans la musique un adoucissement à ses souffrances, il le fit prier instamment de revenir à Paris. A la demande du Duc Albert lui-même, qui s'intéressait vivement au malheureux roi, Orlando Lasso céda, mais il était à peine arrivé à moitié chemin qu'il apprit la mort de Charles IX (1574). Il retourna aussitôt en Bavière où il fut, comme par le passé, comblé de faveurs. Albert V lui assura pour toute sa vie ses appointements qui s'élevaient à 400 florins, somme considérable pour l'époque. Le duc étant mort le 24 octobre 1579, son successeur, Guillaume V témoigna à Lasso la plus haute estime et lui conserva tous les avantages qui lui avaient été accordés.

Il y a quelqu'incertitude sur l'année de la mort de Lasso; la date la plus probable est 1595. Il avait, de son vivant, fondé à perpétuité un anniversaire pour le repos de son âme, le jour de la Saint-Jean-Baptiste, dans l'église de Meising, localité où était situé un jardin que le duc Albert lui avait donné. Ses restes furent déposés dans l'église des Franciscains à Munich, où un superbe tombeau en marbre rouge lui fut élevé.

Le nombre des compositions de ce grand musicien est presque incroyable, il s'élève à plus de deux mille. A cette époque, c'était par le travail que l'on arrivait à la renommée. Par son génie et par ses travaux, Orlando Lasso mérite d'être considéré comme le chef de l'école allemande, au même titre que Palestrina pour l'école italienne. Moins pur peut-être et moins suave que ce dernier, Orlando Lasso l'emporte sur lui par la vigueur, l'originalité des harmonies, par une richesse remarquable de modulations qui va même parfois jusqu'à la dureté, et par une recherche de l'expression dramatique des paroles un peu trop littérale qui donne souvent lieu à de grandes beautés, mais qui n'est pas toujours exempte d'exagération. Si l'art dramatique eût existé à cette époque, Orlando Lasso y eût certainement excellé. Dans le magnifique motet qui fait partie du numéro de ce mois, on remarquera avec quel art l'auteur a rendu les paroles: *Ad te suspiramus*.

Palestrina et Orlando Lasso doivent être considérés comme les fondateurs de l'art musical. Ils occupent dans la musique, au XVIe siècle, le rang que leurs contemporains Raphaël et Michel Ange occupent dans la peinture, et s'il nous est permis de comparer le génie de Palestrina à celui de Raphaël, Orlando Lasso, par la vigueur et l'immense variété de ses compositions, doit être assimilé à Michel Ange.

L. Niedermeyer.

SALVE REGINA.

MOTET À 4 VOIX. ORLANDO LASSO.

(Mét: 𝅗𝅥 = 76)

Soprano. *p* Sal_ _ _ _ve Re_ _gi_ _na mi_ _se_ri_cor_di_æ vi_ _ _ta vi_ _ _ _ta dul_ce do et

Alto. *p* Sal_ _ _ _ve re_ _gi_ _na mi_ _se_ri_cor_di_æ vi_ _ _ta vi_ _ _ _ta dul_ce do et

Tenore. *p* Sal_ _ _ve sal_ _ _ _ve re_ _gi_ _na mi_ _se_ri_cor_di_æ vi_ _ _ _ _ta dul_ce do et

Basso. *p* Sal_ _ _ _ _ve re_ _gi_ _na mi_ _se_ri_cor_di_æ vi_ _ _ _ _ta dul_ce do et

Réduction pour Orgue.

Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis r. Vivienne. H. 2049. Imp: Thierry, 1 cité Bergère.

cresc:

spes nos_tra sal_ _ _ve! ad te cla_ma_ _mus ad_te cla_

spes nos_tra sal_ _ve ad te cla_ ma_mus e_xu_les ad

cresc:

spes nos_tra sal_ _ve! ad te cla_ma_ _mus ad

cresc:

spes nos_tra sal_ _ve! ad te cla_ma_mus

f dim. p dol:

ma_ mus e_ _xu_les fi_li_i E_ _ _vae ad te sus_pi_ra_

p dol:

te cla_ma_mus e_ xu_les fi_ _li_i E_ _ _vae, ad te sus_pi_ra_

f dim. p

te cla_ma_mus e_ xu_les fi_ _li_i E_ _ _vae

dim. p

e_xu_les fi_ _ _li_i E_ _ _vae

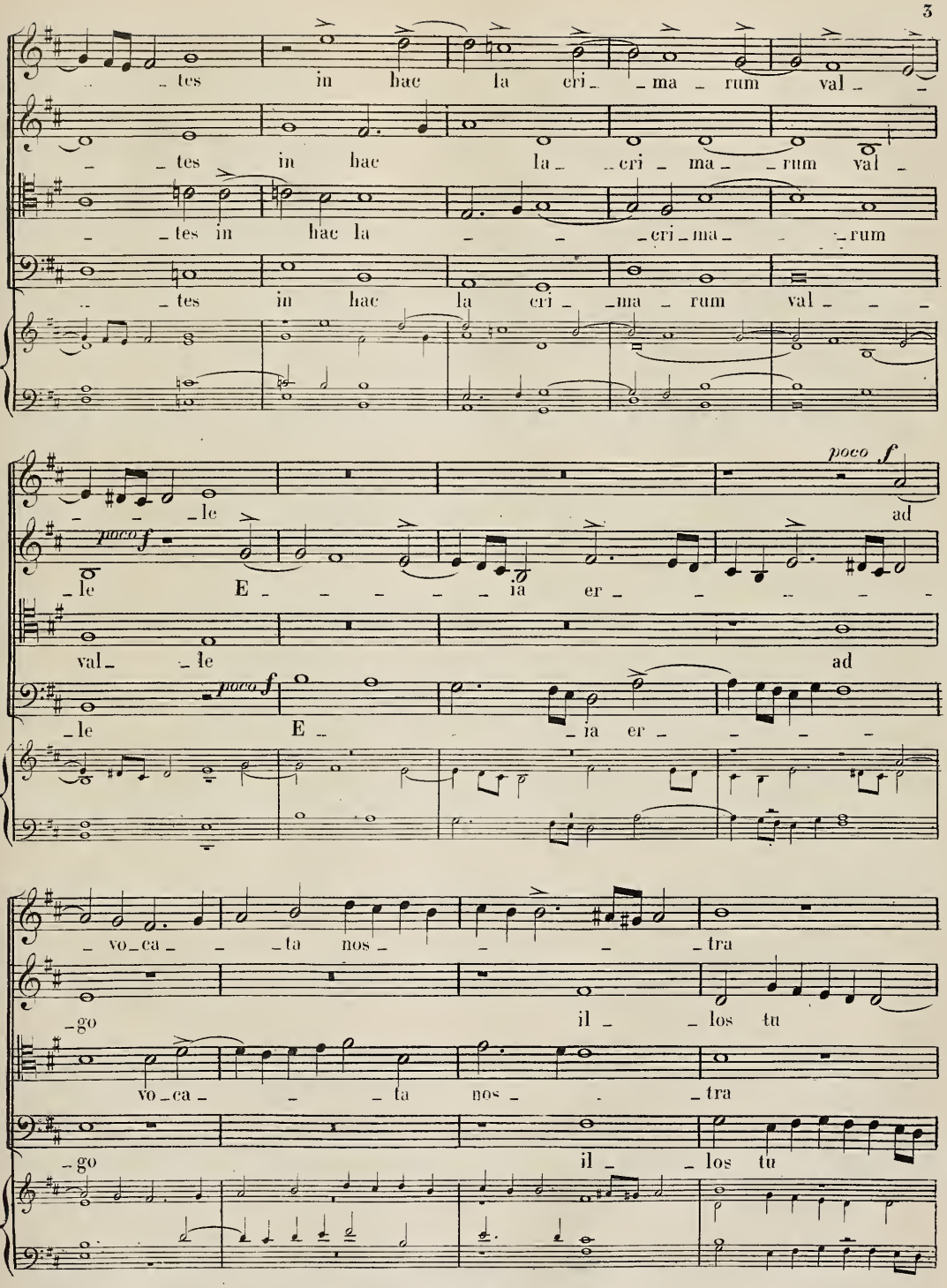
_mus ad te sus_pi_ra_mus ge_ _men_tes et flen_

_mus ad te sus_pi_ra_mus ge_ men_tes et flen_ _

ad te sus_pi_ra_mus sus_pi_ra_mus ge_men_tes et flen_ _

dol:

ad te sus_pi_ra_mus sus_pi_ra_mus ge_men_tes et flen_ _


tes in hac la cri ma rum val
tes in hac la cri ma rum val
tes in hac la cri ma rum
tes in hac la cri ma rum val
le
poco f
ad
le E ia er
val le
poco f
ad
le E ia er
vo ca ta nos tra
go il los tu
vo ca ta nos tra
go il los tu

mi _ _se _ ri _ cor _ des o _ cu _ los ad nos con _ _ver _

_ _ _os mi _ se _ ri _ cor _ des o _ cu _ los ad nos con _ ver

mi _ _se _ ri _ cor _ des o _ cu _ los ad nos co _ _ver _ _

_ _ _os mi _ se _ ri _ cor _ des o _ cu _ los ad nos con _ _

_ _ _ te et Je _ _sum be _ _ne _ dic _ _

_ _ _ te et Je _ _sum be _ _ne _ dic _ _

_ _ _ te et Je _ _sum be _ _ne _ _dic _ _

_ _ _ te et Je _ _sum be _ _ne _ _ _

_ _ _tum

_ _ _tum

_ _ tum fruc _ _ _ _tum ven _ _ _tris

_die _ _tum fruc _ _ _tum ven _ _ _tris tu _

mf

no_ _bis post hoc e_xi_ _li_um os_ten_de

mf

no_bis post hoc e_ _xi_ _li_um os_ten_de

mf

tu_ _i no_ _bis post hoc e_xi_ _li_um os_ten_de

mf

_ _ _i no_ _bis post hoc e_xi_ _li_um os_ten_de

f

o cle_ _mens o pi_ _ _ _a o_

f

o cle_mens o pi_ _ _ _a o_

f

o cle_ _mens o pi_ _ _ _a o_

f

o cle_ _mens o pi_ _ _ _a o_

rit: dim:

dul_ _ _cis vir_ _go Ma_ _ri_ _ _a

dul_ _ _cis vir_ _go Ma_ri_ _ _ _a

dul_cis vir_ _ _go Ma_ri_ _ _a

dul_cis vir_ _ _ _go Ma_ _ri_ _ _a

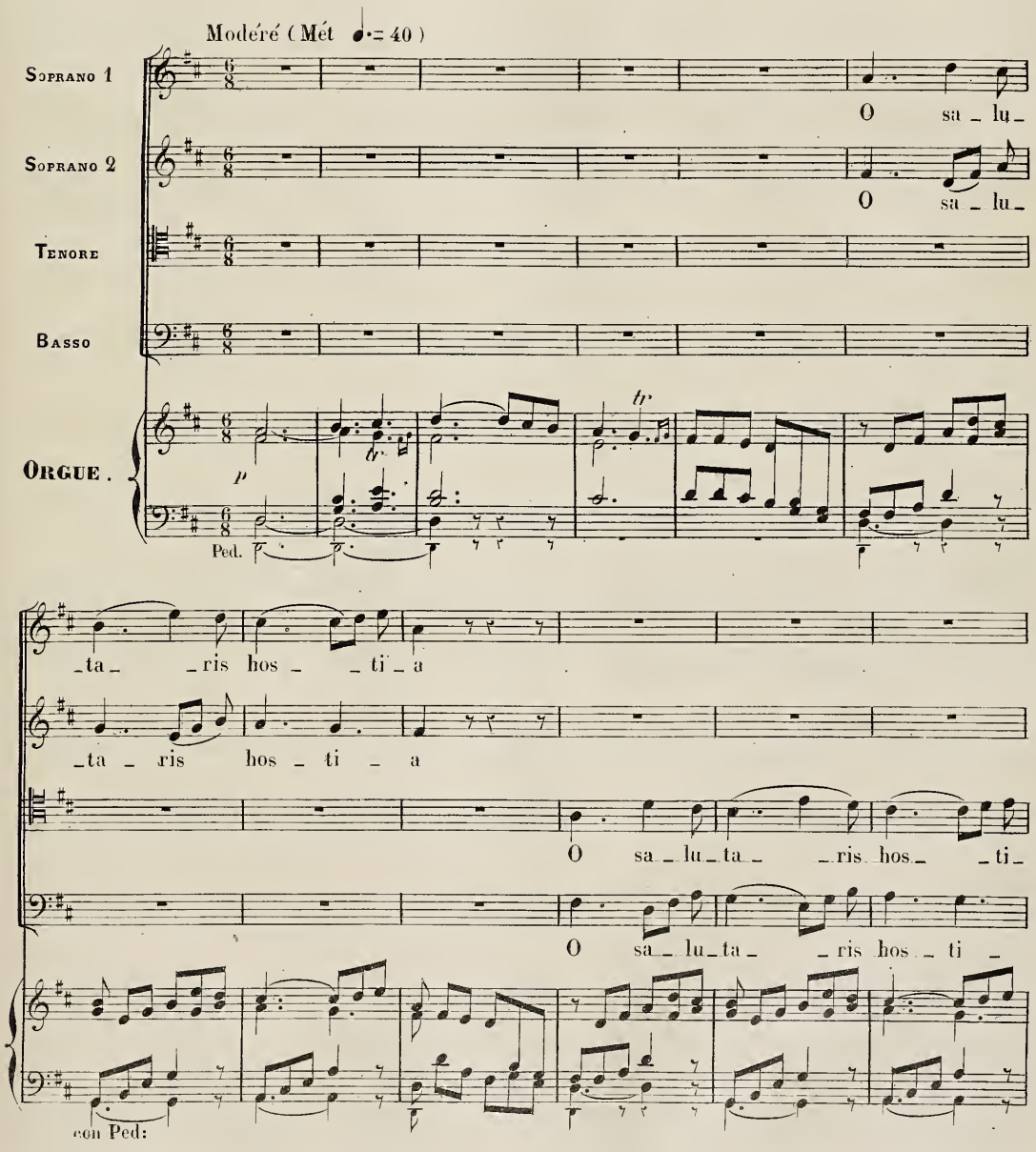
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

O SALUTARIS

À QUATRE VOIX

L. CHERUBINI.

(MOTET INÉDIT)



Paris. AU MÉNESTREL, 2 bis, r. Vivienne. H. 2055. Imp: Thierry 1 cité Bergère.

quæ cœ _ li pan _ dis os _ ti _ um bel _ la

quæ cœ _ li pan _ dis os _ ti _ um bel _ la

_a quæ cœ _ li pan _ dis os _ ti _ um bel _ la

_a quæ cœ _ li pan _ dis os _ ti _ um bel _ la

bel _ la pre _ _ munt hos _ ti _ _ li _ a bel _ la

bel _ la pre _ _ munt hos _ ti _ _ li _ a bel _ la

bel _ la pre _ _ munt hos _ ti _ _ li _ a bel _ la

bel _ la pre _ _ munt hos _ ti _ _ li _ a bel _ la

bel _ la pre _ _ munt hos _ ti _ _ li _ a da ro _ _ bur da

bel _ la pre _ _ munt hos _ ti _ _ li _ a da ro _ _ bur da

bel _ la pre _ _ munt hos _ ti _ _ li _ a da ro _ _ bur da

bel _ la pre _ _ munt hos _ ti _ _ li _ a da

senza Ped.

ro_ bur fer au _ xi _ _ li_um O sa_lu_ta_ris hos_ _ ti _ a

ro _ bur fer au _ xi _ _ li_um

ro _ bur fer au _ xi _ _ li_um O

ro _ bur fer au _ xi _ _ li_um

Ped.

O sa_lu_ta_ris hos _ ti _ a

O sa_lu_ta_ris hos _ ti _ a

sa_lu_ta_ris hos _ ti _ a O sa_lu_ta_ris hos _ ti _ a

O sa_lu_ta_ris hos _ ti _ a

quæ cœ_li pan _ dis os _ _ ti _ um

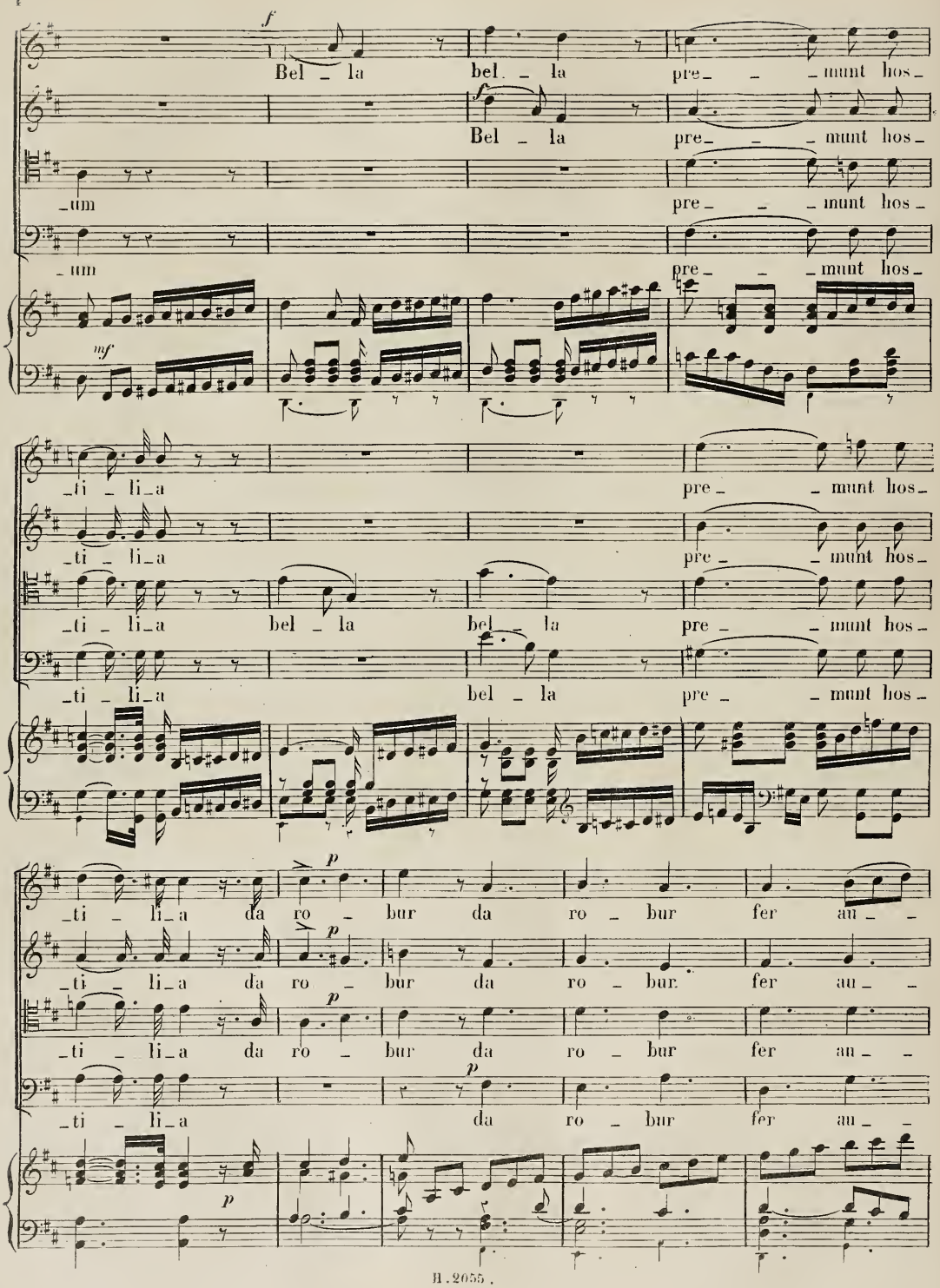
quæ cœ_li pan _ dis os _ ti _ um

dol:

quæ cœ_li_pan _ dis os _ _ ti_

dol:

quæ cœ_li_pan _ dis os _ ti _



f

Bel _ la bel _ la pre _ _ _ munt hos _

f

Bel _ la pre _ _ _ munt hos _

_um pre _ _ _ munt hos _

_um pre _ _ _ munt hos _

mf

_ti _ li _ a pre _ _ munt hos _

_ti _ li _ a pre _ _ munt hos _

_ti _ li _ a bel _ la bel _ la pre _ _ munt hos _

_ti _ li _ a bel _ la pre _ _ munt hos _

p

_ti _ li _ a da ro _ bur da ro _ bur fer au _ _

p

_ti _ li _ a da ro _ bur da ro _ bur fer au _ _

p

_ti _ li _ a da ro _ bur da ro _ bur fer au _ _

p

_ti _ li _ a da ro _ bur fer au _ _

p

toujours *p*

_xi _li _um da ro _ _ _bur da ro _ _ _bur da

_xi _li _um da ro _ _ _bur da ro _ _ _bur da

_xi _li _um da ro _ _ _bur da ro _ _ _bur da

_xi _li _um da ro _ _ _bur da ro _ _ _bur da

_ro _ _ _ _bur fer au xi _ _ _li _um

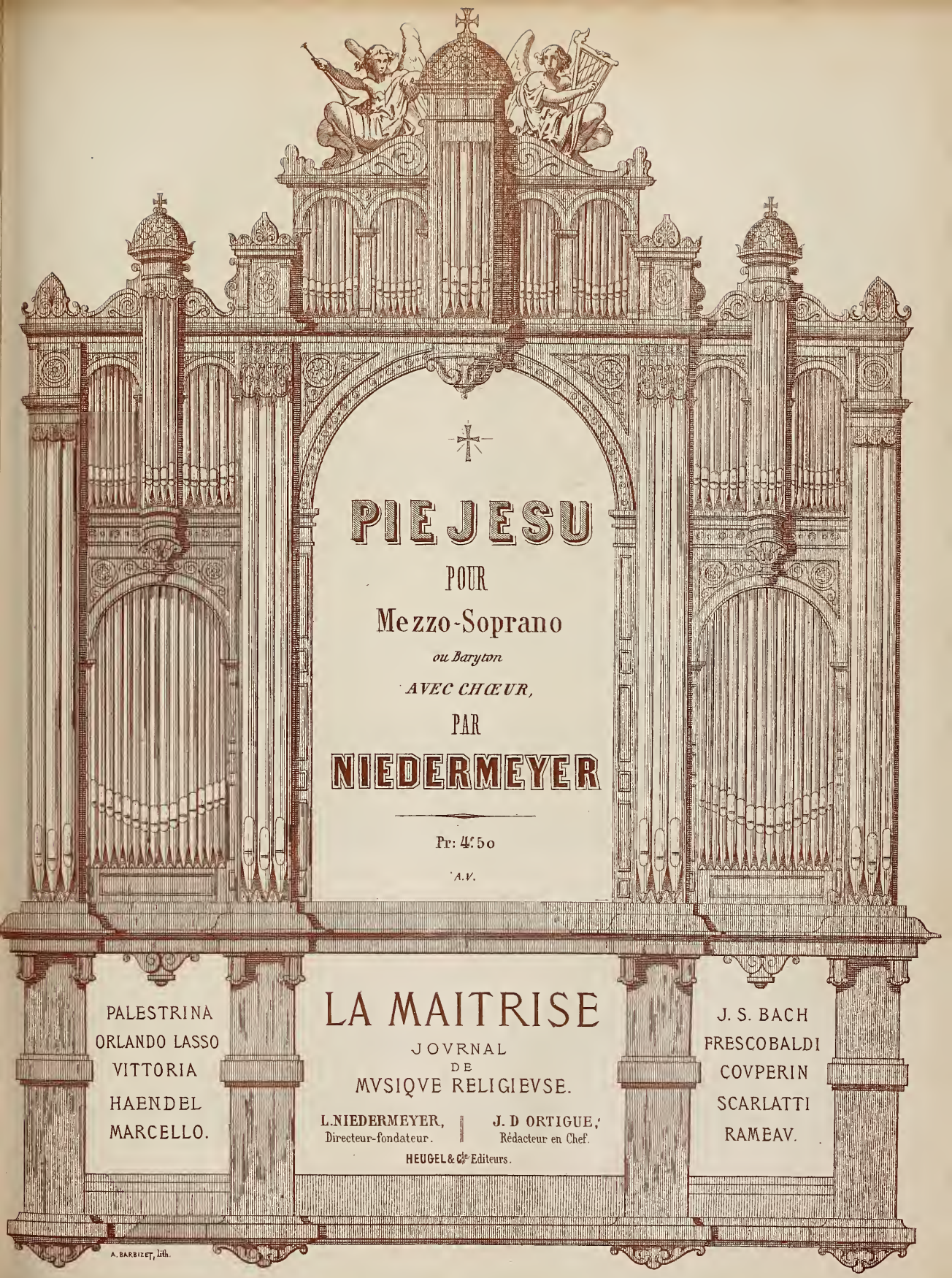
_ro _ _ _ _bur fer au xi _ _ _li _um

_ro _ _ _ _bur fer au xi _ _ _li _um

_ro _ _ _ _bur fer au xi _ _ _li _um

con Ped. s. Ped.

Ped.



PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

PIE JESU

MOTET POUR MEZZO SOPRANO OU BARYTON

AVEC CHŒUR. L. NIEDERMEYER

And^te. Met: ♩ = 60

CHANT.

Pi _ _e Je _ su Do _ _ mi _ ne

dol:

ORGUE.

dol:

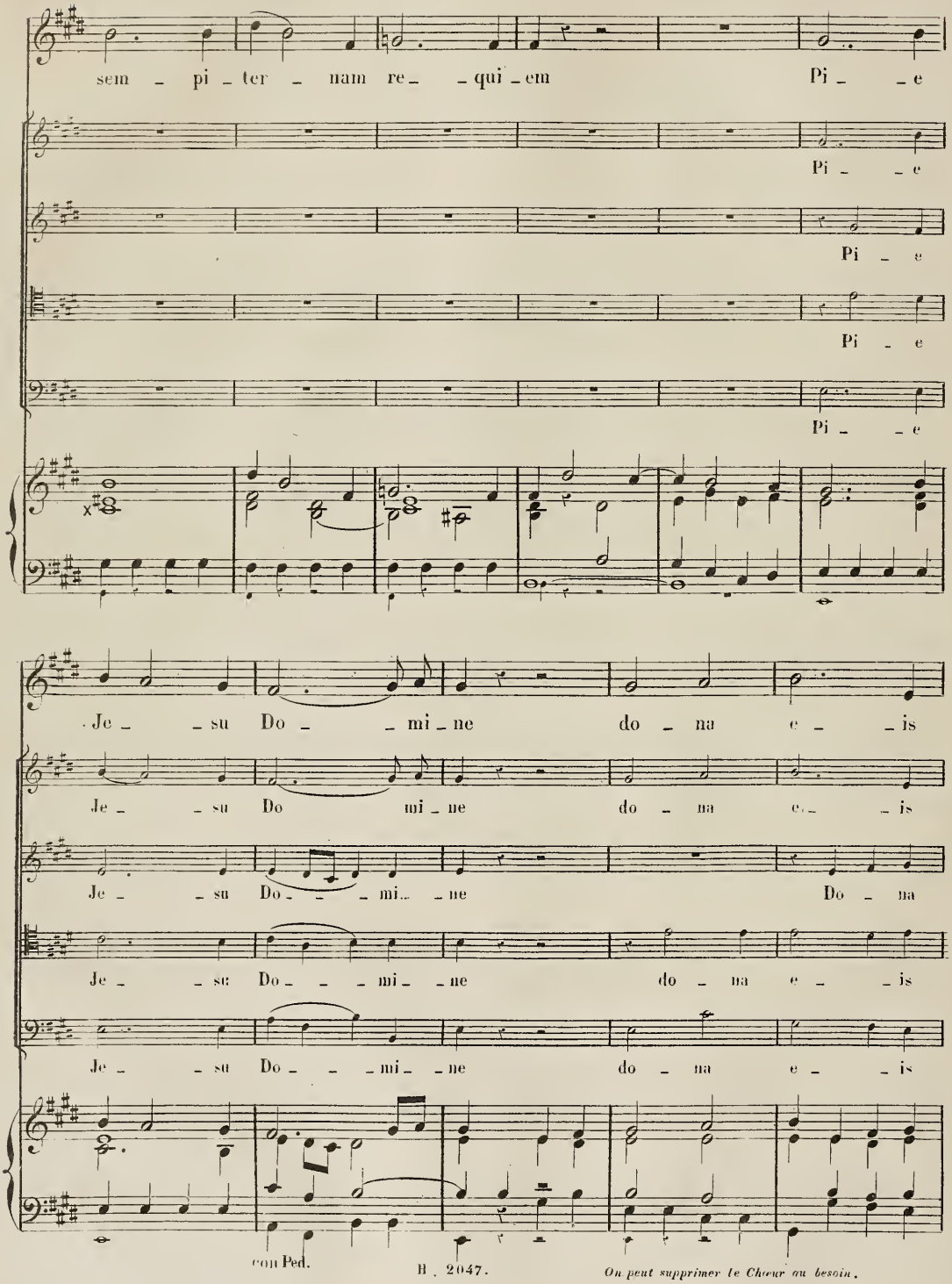
Ped. con Ped.

Do _ na e _ _ is re _ qui _ em Pi _ e Je _ su

Ped.

Je _ _ su Do_mine Do _ _na e _ is re _ _qui _ em

Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis r. Vivienne. — H. 2047. Imp: Thierry, 1 cité Bergère.



On peut supprimer le Chœur au besoin.

f

re - qui - em pi - e Je - su Do -

re - qui - em pi - e Je - su Do -

e - is re - qui - em pi - e Je - su Do - - - -

re - qui - em pi - e Je - su Do - - -

re - qui - em pi - e Je - su Do - - -

più f

p

- mi - ne Do - na do - na e - is re - qui - em

- mi - ne Do - na do - na e - is re - qui - em

- mi - ne Do - na do - na e - is re - qui - em

p

- mi - ne Do - na do - na e - is re - qui - em

- mi - ne Do - na do - na e - is re - qui - em

dol.

do - na e - is re - - qui - em sem - pi - ter - - - nam sem - pi -

do - na e - is re - - qui - em sem - pi - ter - - - nam sem - pi -

do - na e - is re - - qui - em sem - pi - ter - - - nam sem - pi -

do - na e - is re - qui - em sem - pi - - ter - - - nam sem - pi -

do - na e - is re - qui - em sem - pi - - ter - - - nam sem - pi -

con Ped.

- ter - - - nam sem - pi - ter - - - nam.

- ter - - - nam sem - pi - ter - - - nam.

- ter - - - nam sem - pi - ter - - - nam.

- ter - - - nam sem - pi - ter - - - nam.

- ter - - - nam sem - pi - ter - - - nam.

PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

L. N. CLÉRAMBAULT.

PRÉLUDE ET FUGUE

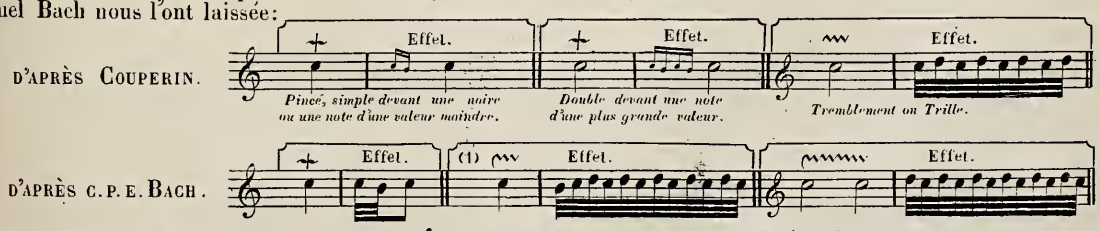
POUR ORGUE.

Louis-Nicolas Clérambault naquit à Paris le 19 décembre 1674. Il fut l'élève de Raison, organiste de l'abbaye royale de Sainte-Geneviève-du-Mont et des Jacobins de la rue Saint-Jacques. Il remplaça son maître aux Jacobins et devint successivement organiste de Saint-Louis, de la paroisse Saint-Sulpice et de la maison royale de Saint-Cyr. Louis XIV ayant entendu une de ses cantates en fut si charmé qu'il le nomma surintendant de la musique particulière de Mme de Maintenon. Clérambault a fait représenter un opéra : *le Soleil vainqueur des nuages*, et on exécuta à la Cour une idylle de sa composition intitulée : *le Départ du Roi*. Il mourut à Paris le 20 décembre 1749.

La musique d'orgue qu'il a laissée mérite d'être conservée; l'harmonie en est savante et belle, la mélodie toujours naturelle et gracieuse et plusieurs de ses morceaux sont remarquables par leur caractère grandiose. On voit par le choix des jeux qu'il a toujours soin d'indiquer, qu'il possédait une connaissance très approfondie de son instrument et qu'il se servait habilement des pédales. Malheureusement sa musique, comme du reste celle de tous ses contemporains, est surchargée d'agréments dont on comprend jusqu'à un certain point l'utilité quand ils ont pour but de remédier à la sécheresse d'instruments aussi imparfaits que l'étaient le clavecin, le luth, etc., mais qu'on a eu bien tort d'appliquer à l'orgue, cet instrument si grave et qui soutient si bien les sons dans toute leur plénitude. Ces ornements ont naturellement vieilli comme il arrive à tout ce qui est du domaine de la mode et ils prêtent surtout lorsqu'il sont en trop grand nombre, un caractère prétentieux et suranné aux compositions même d'une conception simple et élevée. Disons encore que chaque maître a donné arbitrairement une acception particulière aux signes dont il se servait: « J'ay été obligé, écrivait Couperin, pour faciliter l'intelligence et la manière de toucher mes pièces dans l'esprit qui leur convient, d'établir certains signes pour marquer les agréments, aïant conservé autant que je l'ay pu ceux qui étoient en usage. »

L'ignorance et la négligence des copistes ont été une nouvelle cause de confusion; aussi, dans un grand nombre de cas serait-il très difficile aujourd'hui de désigner avec quelque certitude le genre d'agréments que tel maître a voulu indiquer. Les tables explicatives de ces sortes d'ornements qu'ont données en France Couperin, Rameau, et en Allemagne les tables bien plus étendues, mais aussi bien moins claires, de Charles-Philippe-Emmanuel Bach, sont loin d'être d'accord entre elles. Dailleurs, il faut l'avouer, la résurrection de ce style par trop fleuri, dont C.-P.-E. Bach blâme avec raison l'abus jusque dans la musique de clavecin, loin d'être désirable dans la musique d'orgue, ne saurait être tolérée; elle gâterait des morceaux dignes du reste de toute notre admiration. Mattheson, dans sa biographie de l'organiste Froberger, raconte que cet artiste s'appropria, pendant un séjour qu'il fit à Paris, la manière du joueur de luth Gaulthier, et qu'il appliqua à l'orgue et au clavecin tous les ornements dont se servait cet habile instrumentiste; il importa ainsi en Allemagne ce style qui y eut beaucoup moins de succès qu'en France, car il est a remarquer que le grand S. Bach dans toutes ses compositions ne s'est servi de ces agréments qu'avec une extrême réserve. Aujourd'hui il convient de ne conserver que ceux qui caractérisent la manière de l'auteur, et dans les morceaux d'un genre sérieux le nombre doit en être encore bien plus restreint que dans les morceaux gais et légers. Aussi le prélude et la fugue, d'une expression si grave et si noble, que nous donnons dans ce numéro, ont-ils tout à gagner à en être entièrement débarrassés. Toutefois, pour la satisfaction de ceux de nos lecteurs qui désireraient se rendre compte de la manière dont ces morceaux étaient exécutés par l'auteur, nous avons reproduit avec soin tous les signes qui se trouvent dans l'original. L'homme de goût, l'artiste consommé à qui nous ne nous permettrions pas de donner un conseil, saura bien choisir le petit nombre de ces ornements qui peuvent être reproduits. Quant aux exécutants qui ne sont pas suffisamment familiarisés avec les formes de style propres aux anciens compositeurs, nous les engageons à les supprimer entièrement.

Nous donnons ici l'explication de ces signes, telle que Couperin dit le Grand, et Charles-Philippe-Emmanuel Bach nous l'ont laissée:



Nous aurons soin de reproduire aussi l'indication des jeux donnée par Clérambault.

Quant à nous, nous avouerons qu'en commençant nos recherches, nous ne nous attendions pas à trouver chez des maîtres appartenant au règne de Louis XIV des compositions d'un ordre aussi élevé, et nous pensons que plusieurs de nos lecteurs partageront notre surprise.

L. Niedermeyer.

(1) *Ce signe, employé par Clérambault probablement avec une acception toute différente, ne se trouve ni dans la table de Couperin, ni dans celle de Rameau.*

PRÉLUDE ET FUGUE

POUR ORGUE. L.N. CLÉRAMBAULT.

PRÉLUDE

Plein jeu. Bombarde à la Pédale.

Très lentement. (Mét: ♩ = 56)

ORGUE.

con Ped.

tr.

Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis r. Vivienne. H. 2522. Imp: Thierry 1 cité Bergère

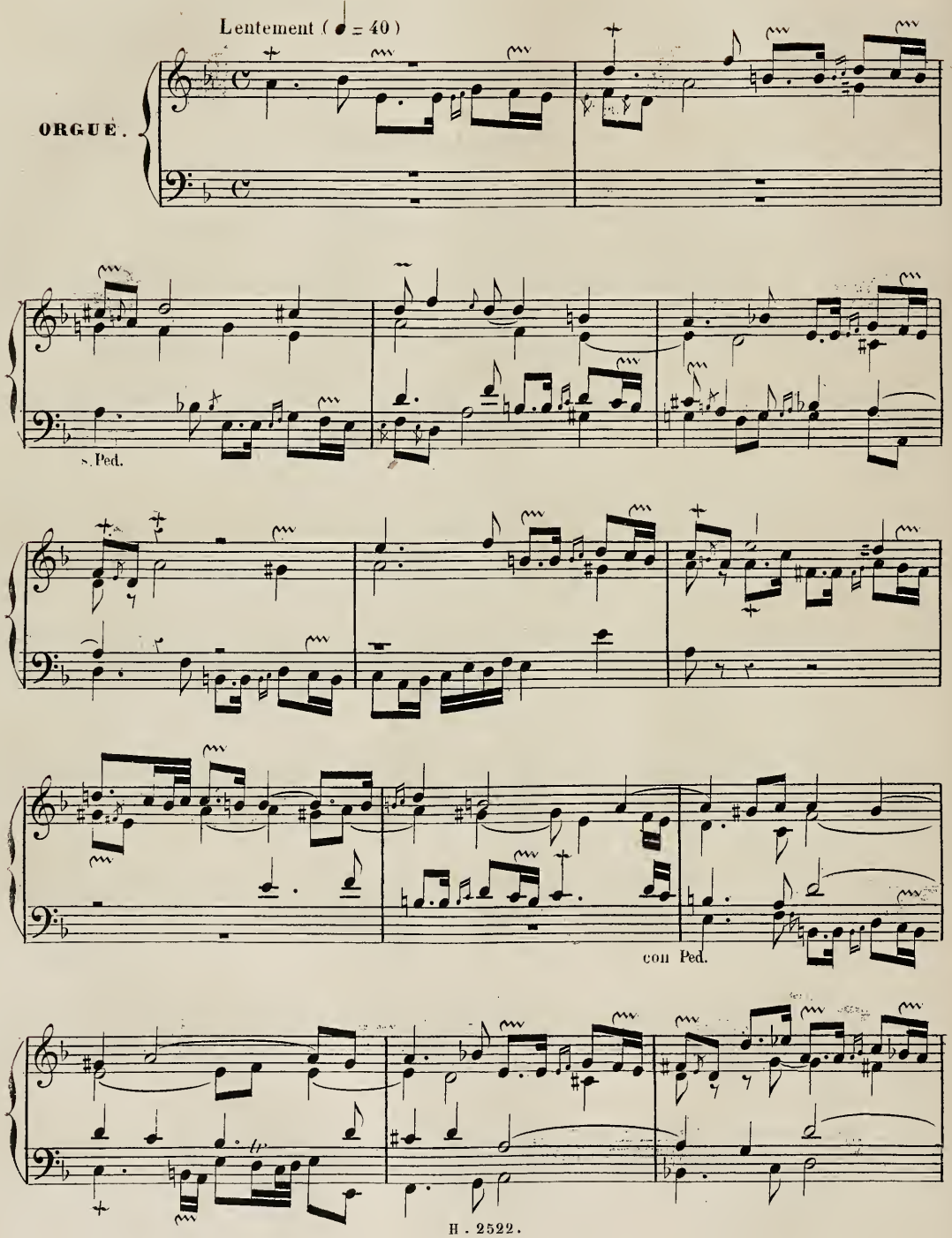
senza Ped.

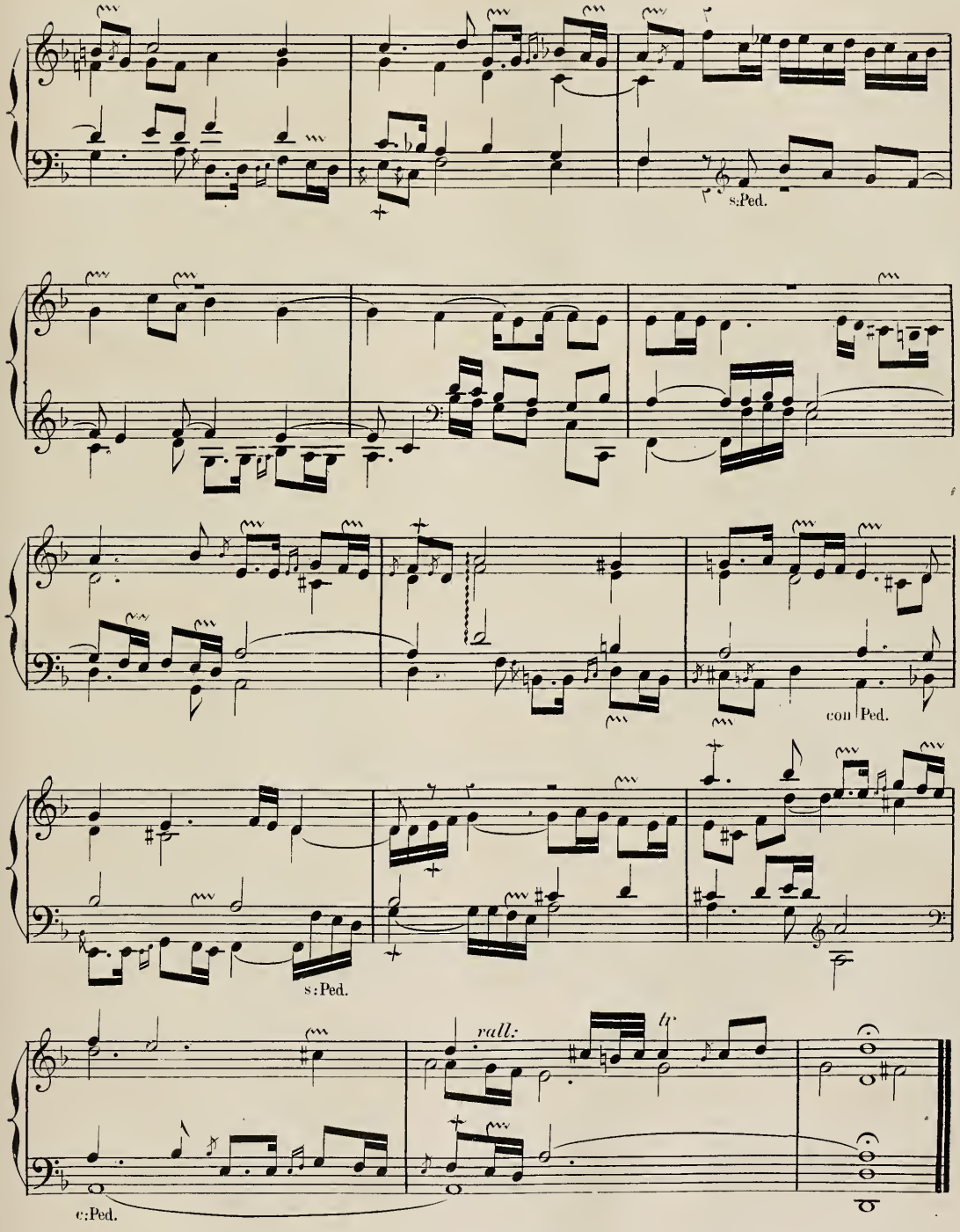
c: Ped.

rall:

tr

FUGUE




s:Ped.
con Ped.
s:Ped.
rall:
tr
c:Ped.

FUGUE

POUR

ORGUE

PAR

A.P.F. BOËLY

Prix: 3f.

A V.

PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.

LA MAITRISE

JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.

L. NIEDERMEYER, Directeur-fondateur. | J. D ORTIGUE, Rédacteur en Chef.

HEUGEL & Cie Editeurs.

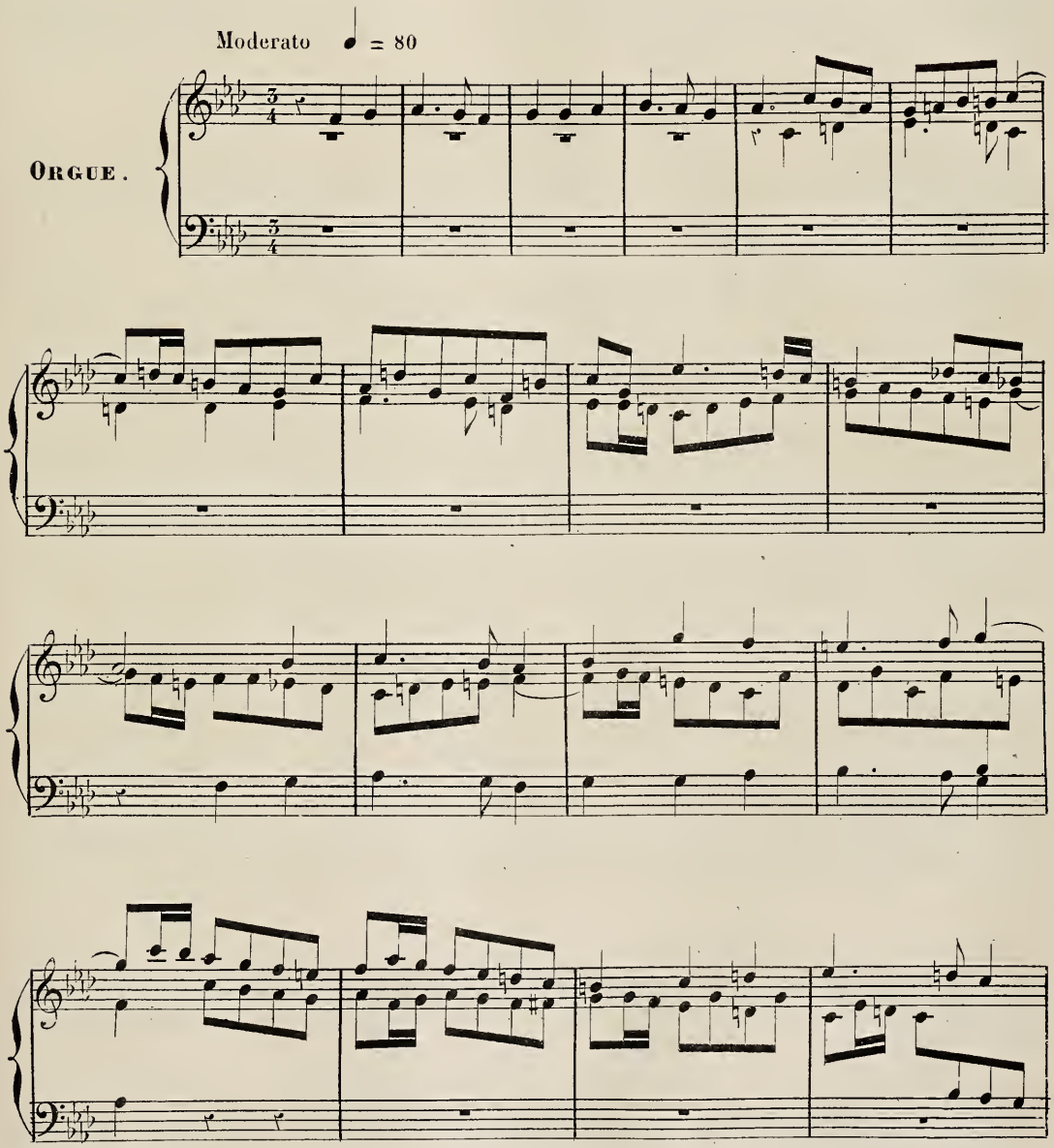
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.

A. BARBIZET, lith.

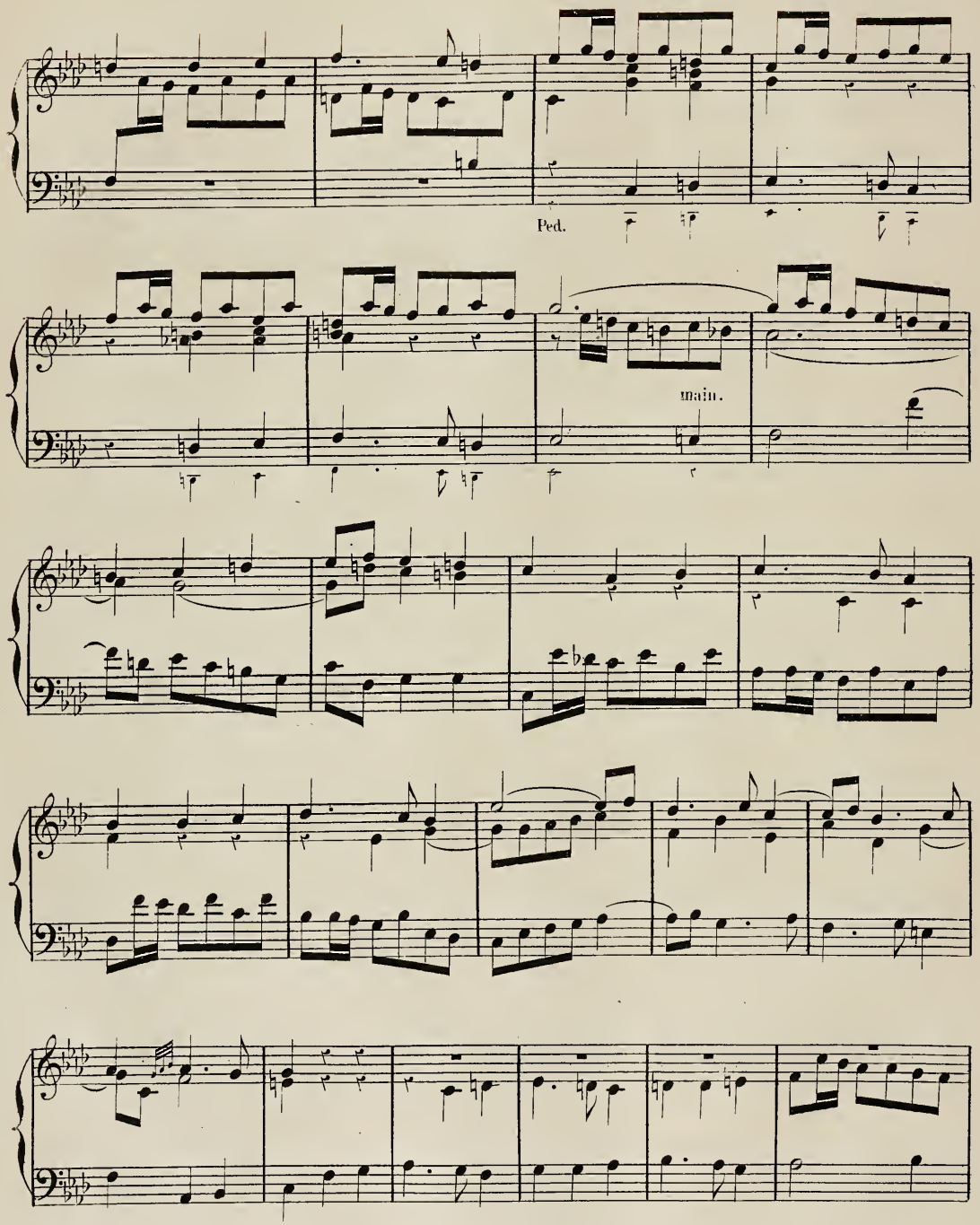
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

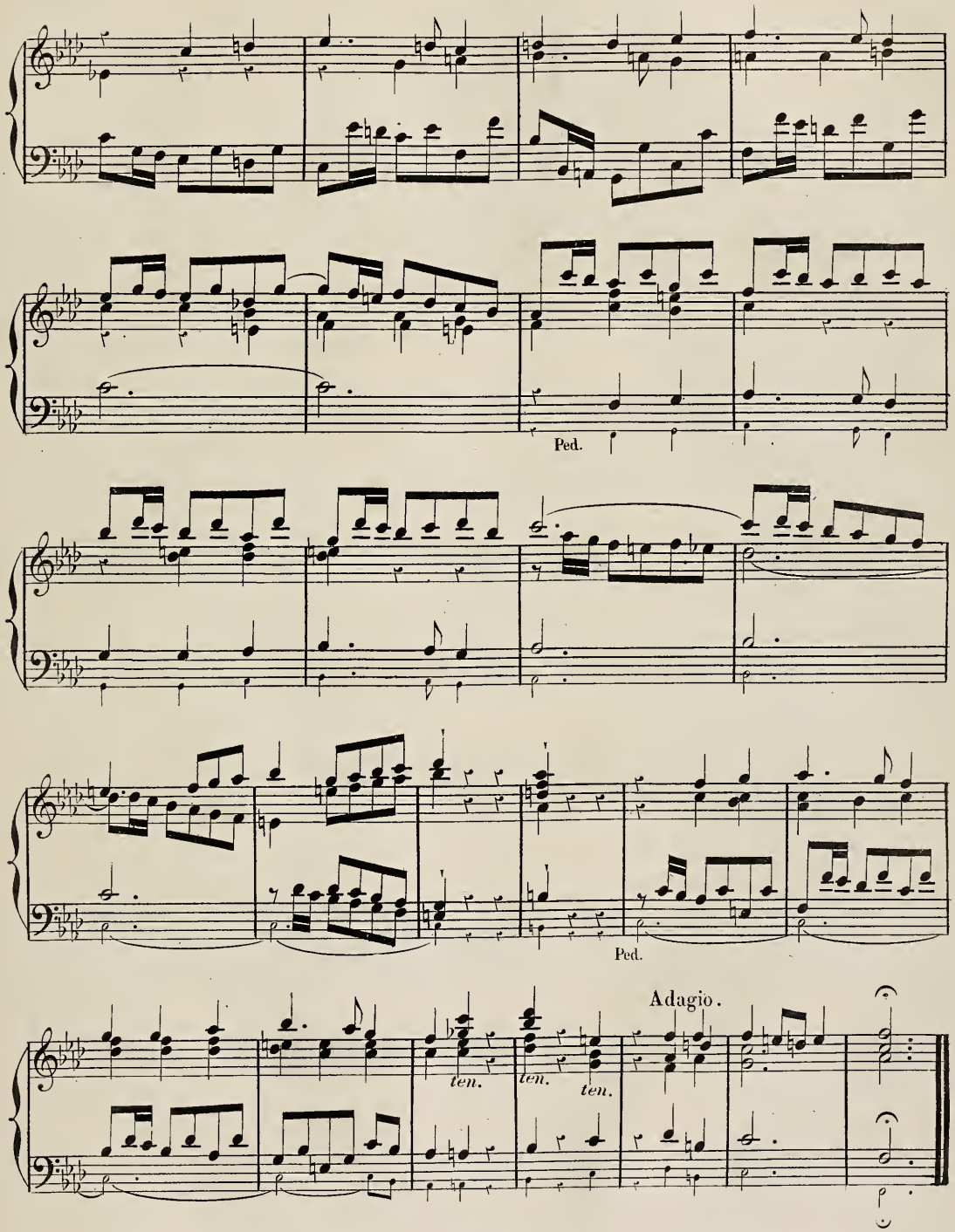
FUGUE

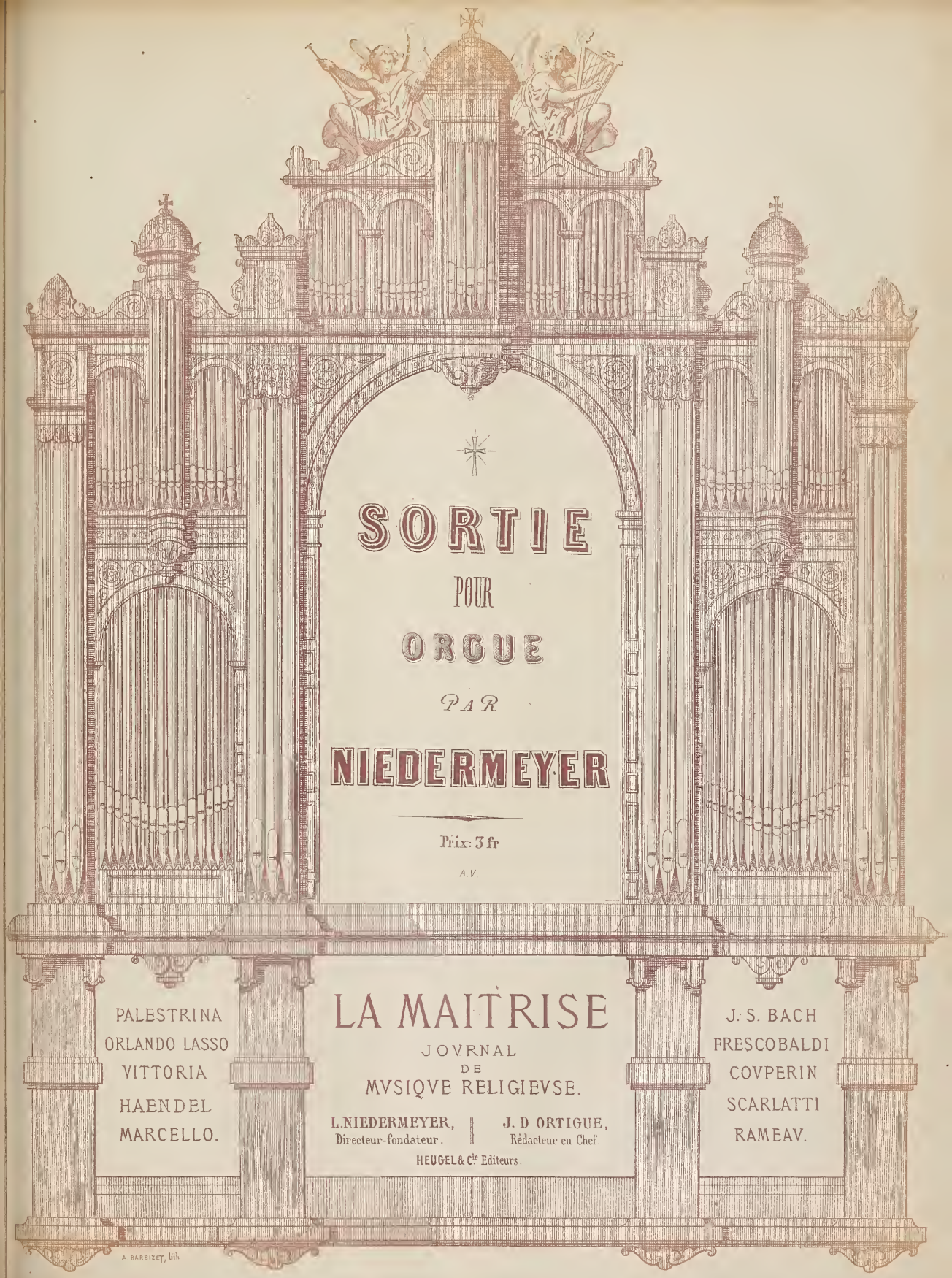
POUR ORGUE. A. P. F. BOËLY.



Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis r. Vivienne. H. 2520. Imp Thierry F.s cité Bérgère 1 Paris.


Ped.
main.

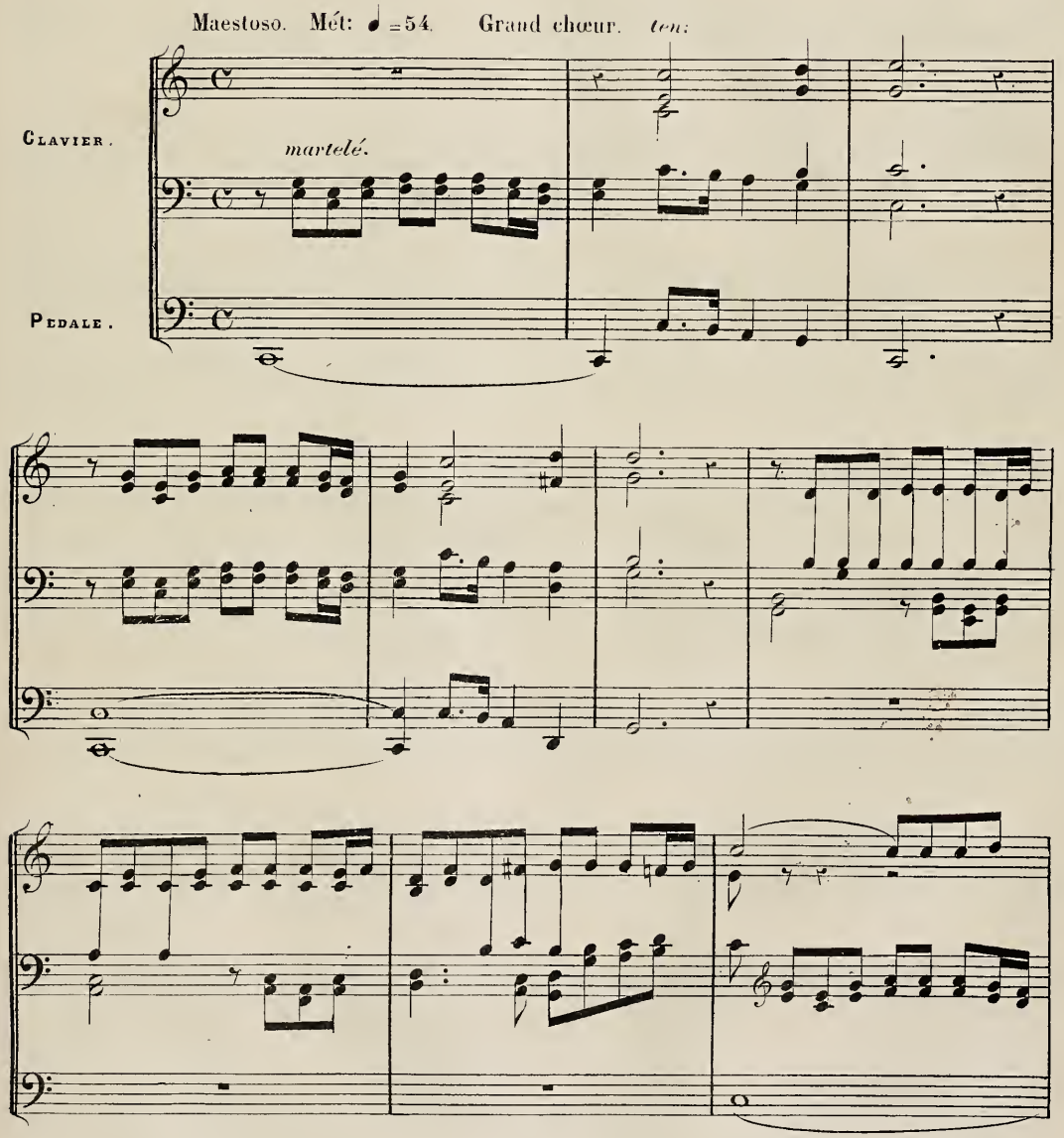

Ped.
Ped.
Adagio.
ten.
ten.
ten.



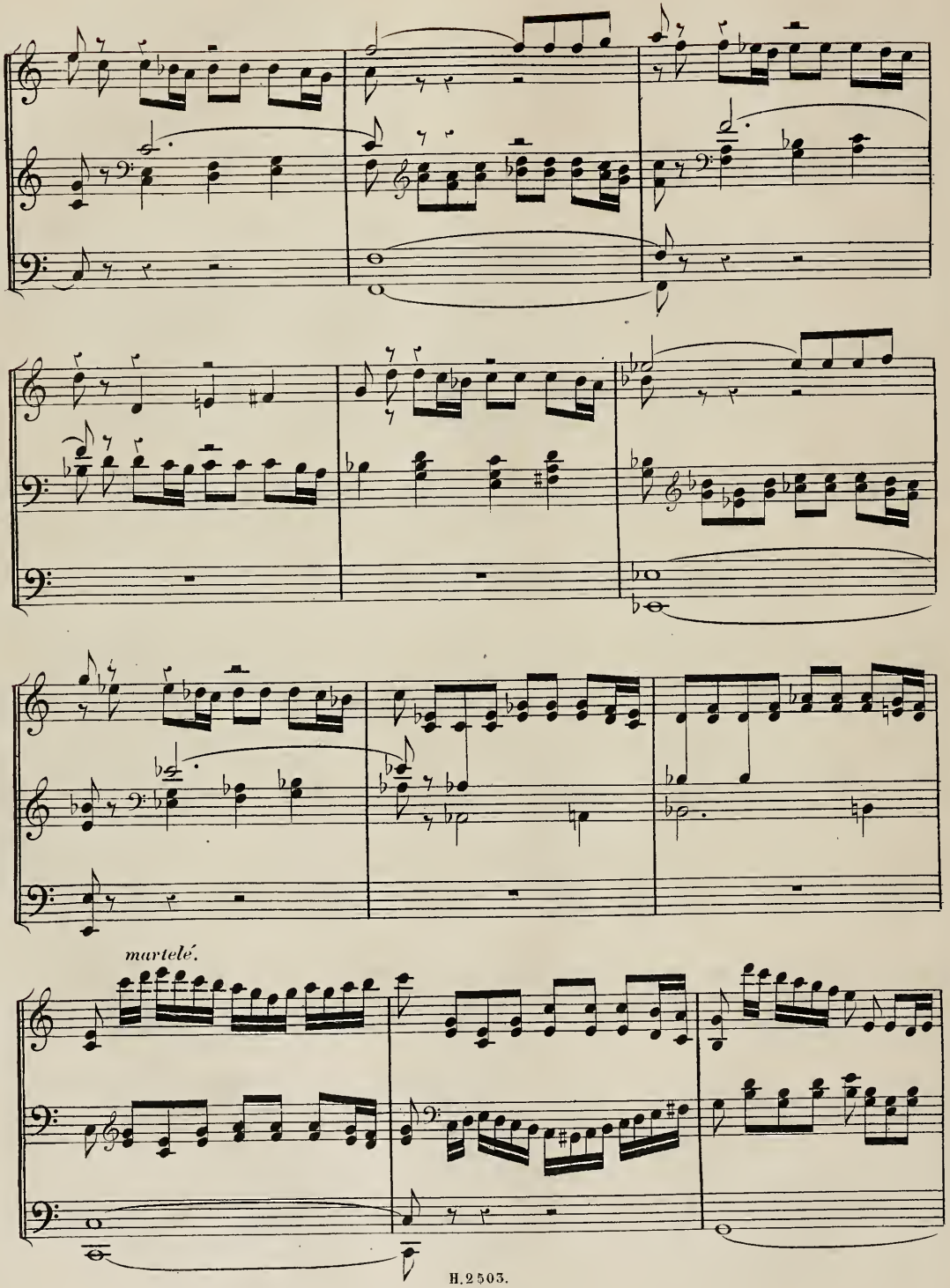
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

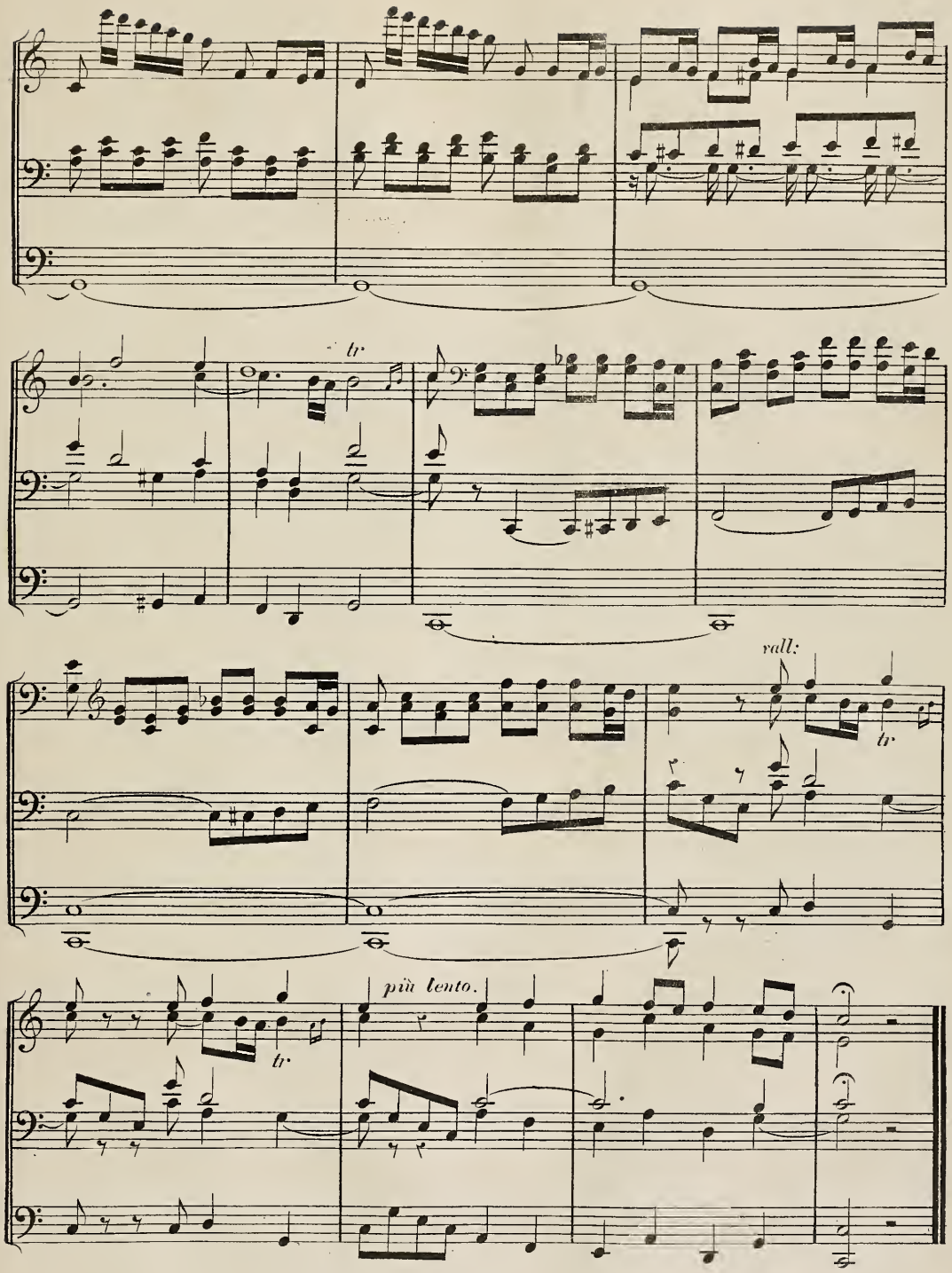
SORTIE

POUR ORGUE. L. NIEDERMEYER.



Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis, r. Vivienne. H. 2505. Imp: Thierry, 1 cte Bergère.


martelé.


tr
rall:
tr
più lento.
tr

1re Année. — N° 4. 15 Juillet 1857.

LA MAITRISE

JOURNAL

DE

MUSIQUE RELIGIEUSE.

L. NIEDERMEYER
Directeur-fondateur.

J. D'ORTIGUE
Rédacteur en chef.

.... Ut non esset dispar ordo psallendi, quibus erat compar ardor credendi.
CONTR. SYNOD. GRÆC.

Un numéro par mois, — paraissant du 10 au 15, — contenant une feuille de texte et six morceaux de CHANT et d'ORGUE, dus aux maîtres contemporains, ou empruntés aux chefs-d'œuvre classiques, reproduits avec la plus grande correction et accompagnés de notices et notes sur leur origine et leur exécution.

HEUGEL et Ce, éditeurs.

CONDITIONS D'ABONNEMENT :

1° **ABONNEMENT COMPLET, Texte, Orgue et Chant réunis**, un an, 12 livraisons, renfermant 72 morceaux : messes, motets, psaumes, etc., offertoires, antiennes, communions, etc. — Paris : 30 fr. — Province : 36 fr. — Étranger : 42 fr.

2° **Chant** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

3° **Orgue** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

Texte seul. — Paris et Province : 6 fr. — Étranger : 8 fr.

Adresser franco un bon sur la poste à **MM. HEUGEL et Ce**, éditeurs du **Ménestrel**, Aux bureaux de **la Maîtrise**, 2 bis, rue Vivienne.

Typ. Charles de Mourgues frères, rue Jean-Jacques Rousseau, 8. — 3372.

SOMMAIRE DU N° 4.

TEXTE.

I. Pourquoi nous nous appelons *la Maîtrise* (*fin*), J. D'ORTIGUE. — II. Lettres sur le mouvement liturgique romain en France, durant le XIXe siècle; II, l'abbé JOUVE, chanoine de Valence. — III. Un mot aux organistes, J. D'ORTIGUE. — IV. Correspondance et Adhésions. L. N., J. D'O. — V. Coup-d'œil sur la musique religieuse en Allemagne, A. R. — VI. Processions de la Fête-Dieu dans la ville de Nîmes, l'abbé JOUVE. — VII. Chronique musicale de la presse.

MUSIQUE DE CHANT.

I. PALESTRINA. *O bone Jesu*, motet à 4 voix.
II. LESUEUR. *Laudate Pueri*, motet pour voix seule (inédit).
III. L. NIEDERMEYER. *Pater noster*, offertoire pour soprano ou ténor.

ORGUE.

I. SCARLATTI. Fugue.
II. F. BENOIST. Prière.
III. L. NIEDERMEYER. Offertoire.

POURQUOI NOUS NOUS APPELONS LA MAITRISE

(*Suite et fin.*)

VI.

La date du rapport que nous n'avons pu nous dispenser d'analyser (1813), nous rappelle assez les événements importants qui absorbaient alors l'attention de la France. Ce n'était pas le moment, quand le pays s'engageait dans un duel à mort, de s'arrêter avec complaisance à des mesures qui ne semblaient avoir pour but que d'orner en quelque sorte tous les luxes de la paix. L'exécution du projet proposé par le ministre et adopté par l'Empereur, fut cependant entreprise, mais poursuivie avec mollesse, comme nous l'apprend l'excellent rapport de M. Hamille. On organisa des Maîtrises dans les diocèses d'Aix, de Bordeaux, de Lyon, de Meaux, de Paris; dans les autres, on employa du mieux qu'on put les ressources disponibles.

Pendant treize ans, et jusqu'à 1826, les choses semblent être restées dans le même état (1). Les budgets des départements et les conseils municipaux pourvoyaient avec une extrême parcimonie et par des votes capricieux, inégaux et incertains, à l'entretien insuffisant de quelques Maîtrises et des bas-chœurs des cathédrales. En 1826, le Trésor public se décida à subvenir à une partie des dépenses. Ce fut aussi vers ce temps que la Restauration encouragea les efforts de M. Choron et prit sous son patronage *l'Institution royale de musique religieuse*, fondée par cet homme éminent. On sait tout ce qu'a fait, dès son début, pour l'art musical, cette grande école dont le souvenir est encore si vivant dans notre génération; il a été permis surtout de prévoir tout ce qu'elle aurait pu faire si la révolution de Juillet n'avait pas entravé ses progrès. Bientôt après cet événement « la subvention accordée à M. Choron fut supprimée, » nous dit M. Hamille, et « le maximum des allocations aux Maîtrises fut réduit à 3,000 fr. par diocèse. » Enfin, peu de temps après, la loi du 21 octobre 1832 ayant réduit notablement le crédit affecté aux dépenses du servive diocésain, le ministre des cultes dut supprimer complétement les subventions aux Maîtrises et se borner à allouer, pour les bas-chœurs, des allocations de 2,500 à 3,000 fr.

Le ministre, à ce moment, était M. Girod de l'Ain, dont le témoignage, en cette matière, ne peut nous être suspect;

(1) Rapport de M. Hamille.

il n'avait pas vu, sans de vives craintes, le pouvoir législatif s'engager dans cette voie. Battu devant la Chambre, il se retourna du côté des conseils généraux, dans l'espoir d'obtenir d'eux quelques secours pour des institutions dont il connaissait toute l'importance. Son langage est celui que nous avons entendu dans la bouche de tous ses prédécesseurs. Il considère la suppression des Maîtrises comme « une mesure dont les conséquences fâcheuses seront un jour vivement senties, lorsqu'il sera peut-être trop tard pour y porter remède. » Puis il insinue un blâme indirect contre la Chambre des députés, qui, selon son expression singulière, « *s'est plu* à envisager (les Maîtrises) comme devant être une charge spéciale des départements. »

On sait combien fut stérile ce recours aux conseils généraux, et que la musique ecclésiastique retomba dans cet état d'abaissement d'où le premier Empire avait voulu la tirer. Il fallait attendre bien longtemps encore avant que quelques efforts fussent tentés pour lui rendre son ancien éclat. L'année 1850 est la date de la première mesure réparatrice ; c'est à cette époque que le crédit alloué jusque-là pour l'entretien des bas-chœurs, « fut, sans être augmenté, rendu applicable tout à la fois aux Maîtrises et bas-chœurs. » Trois ans plus tard la décadence toujours plus sensible de l'art sacré, la corruption du goût, l'introduction de plus en plus fâcheuse, dans les cérémonies du culte, d'artistes dépourvus d'études spéciales, de mélodies dont le principal défaut n'était certainement pas d'appartenir à l'art profane, mais bien d'en exprimer les inspirations les plus vulgaires, appelèrent enfin la mûre attention de l'administration publique. Le ministre se demanda s'il n'était pas temps de relever une institution dont le souvenir était entouré de tant de regrets et dont le rétablissement avait été sollicité tant de fois et par tant de voix autorisées. Toutefois on s'aperçut bientôt que pour tenter avec succès une telle entreprise il fallait pouvoir disposer d'un personnel nombreux, et que ce personnel, qu'aucun établissement depuis soixante-quatre ans n'avait formé, faisait complétement défaut. C'est alors que l'*Ecole de musique religieuse* fondée par M. Niedermeyer, notre collaborateur et notre ami, fut placée sous le patronage du gouvernement, par des motifs qui déjà sans doute vingt-sept ans plus tôt avaient conseillé à l'administration d'alors l'adoption de l'école Choron. « On pensa avec raison » nous dit, en son rapport, M. Hamille, dont il faut ici peser les paroles, « que cet établissement pourrait servir de base à une réorganisation plus ou moins prochaine de nos Maîtrises, qu'on ne pouvait d'ailleurs songer à organiser au moment où l'on reconnaissait l'impossibilité de trouver des maîtres de chapelle et des organistes pour les diriger. »

A nous moins qu'à personne il appartient de louer cet établissement et de rendre justice aux efforts de son fondateur, et aux succès qui les ont couronnés. Cependant qu'il nous soit au moins permis de rappeler que l'École de musique religieuse a déjà fourni, en trois années d'existence, des maîtres de chapelle à Paris, à Marseille, à Limoges, à Rennes, à Figeac, à Eu, à Ornans, à Bailleul, etc., et de citer le témoignage si honorable et si flatteur que porte en sa faveur M. Hamille, lorsqu'il affirme « qu'on n'a eu jusqu'à présent qu'à se féliciter des encouragements accordés à M. Niedermeyer. » M. Fourtoul, de regrettable mémoire, alors ministre des cultes et toujours si empressé d'attacher son nom à toutes les mesures propres à favoriser le développement et le progrès des beaux-arts, adopta avec chaleur l'idée de M. Niedermeyer, et, tandis que M. de Contencin, l'honorable directeur des cultes, si bien fait pour en apprécier la portée, prêtait le concours le plus bienveillant à sa réalisation, le curé de Saint-Louis-d'Antin, ancien ami de Choron et partisan déclaré de son école, M. l'abbé Martin de Noirlieu, de concert avec son conseil de fabrique, prenait généreusement à sa charge les frais de l'éducation religieuse et littéraire des élèves de M. Niedermeyer, en même temps qu'il mettait à la disposition de ce dernier le chœur de son église, devenu bientôt une Maîtrise-modèle dont les exécutions attirent chaque dimanche les vrais amateurs du grand style sacré.

Le Gouvernement paraît donc vouloir patroner l'École de musique religieuse, en vue d'arriver ultérieurement, à l'aide du personnel qu'elle aura formé avec une prudente et infatigable lenteur, à la réorganisation des Maîtrises des cathédrales. A la fois sage et pratique, ce programme, nous ne craignons pas de le dire, renferme les conditions indispensables du réveil de l'art religieux et ranime nos espérances ; car, il serait fatal de se faire illusion aujourd'hui : le mal est à son comble. Nous ne savons quel esprit de vertige a introduit dans les églises des cantilènes et des accents qui non-seulement blessent le fidèle éclairé, mais qui encore, mais qui surtout révoltent l'indifférent, nous ne voulons pas dire l'incrédule, par le contraste inattendu que lui présentent des chants qu'il vient d'entendre au théâtre, avec l'idée qu'il se fait, malgré qu'il en ait, de la sainteté du temple chrétien ; et cela, grâce à l'insouciance des uns, à l'ignorance des autres, à cette présomption universelle qui, complice de leur paresse, porte tous les esprits de ce temps-ci à dédaigner les fortes études, et persuade particulièrement aux musiciens qu'ils peuvent devenir des maîtres en négligeant la pratique du contrepoint et de la fugue, autrefois familière même aux apprentis. Certes, si le mal est plus considérable qu'à toute autre époque, les éléments de bien sont aussi plus nombreux que jamais ; nous le reconnaissons avec joie. Mais ces éléments de bien, qui les réunira ? qui les fécondera ? C'est de l'Épiscopat, qui de tout temps a voulu les Maîtrises, qui les a créées, et qui les a redemandées quand elles ont été détruites, c'est de l'Épiscopat que nous attendons la parole réparatrice destinée à les faire surgir encore de tous côtés ; c'est de l'Épiscopat que nous attendons nous-mêmes le signal qui doit nous diriger dans la carrière où, de peur de nous égarer, nous le conjurons de nous précéder.

Nous l'avouons sans peine, les Maîtrises ne peuvent désormais prétendre au rôle qu'elles ont avec tant d'éclat rempli autrefois. Elles ne peuvent être ni les écoles ecclésiastiques de Charlemagne ou de Gerson, ni les psalletes des XVIIe et XVIIIe siècles. Elles doivent borner leur horizon, se renfermer dans le sanctuaire, et, dans une situation plus modeste, avec un objet plus spécial, se consacrer exclusivement à la culture de l'art ecclésiastique et religieux, en prenant pour base l'étude du plain-chant, forme sacramentelle de la liturgie chantée, et dont se doivent inspirer toutes les mélodies qui retentissent dans le temple. Là s'arrête leur tâche ; mais en renfermant leur action dans ces limites, elles peuvent rendre encore d'inappréciables services qu'on ne saurait attendre que d'elles, et relever d'un abaissement qui

serait bientôt irréparable, un art qui ne peut pas plus périr que la religion à laquelle il est indissolublement lié. Nous favoriserons donc de tout notre pouvoir, et nous poursuivrons avec tout le zèle dont nous sommes capables, la réorganisation de ces utiles et respectables établissements. Cette réorganisation ne forme pas à elle seule toute la tâche que nous nous sommes imposée, mais on peut dire qu'elle en est le nœud. VOILA POURQUOI NOUS NOUS APPELONS LA MAITRISE.

Il nous a semblé que nous devions dès l'abord, pour justifier notre titre, replacer sous les yeux du clergé et des artistes le récit, trop oublié de nos jours, des derniers travaux accomplis par les écoles de chant ecclésiastique, de l'état déplorable où l'art se vit réduit par leur chute, et ce qu'on pourrait appeler, dans la langue d'aujourd'hui, la *question* des Maîtrises. Nous essaierons, pour rendre encore un légitime hommage à ces grandes écoles sous le patronage desquelles nous plaçons nos efforts, et dont nous prenons, pour ainsi parler, le nom pour abri, de retracer l'histoire de leurs origines et l'organisation savante à laquelle nous devons la création et les progrès d'un art dans la culture duquel nous trouvons une de nos plus pures et de nos plus exquises jouissances (1).

J. D'ORTIGUE.

LETTRES

AU RÉDACTEUR EN CHEF DE LA MAITRISE

SUR

LE MOUVEMENT LITURGIQUE-ROMAIN EN FRANCE,

DURANT LE XIXe SIÈCLE.

II.

Valence, 18 juin 1857.

Je vous ai promis, mon cher ami, de citer quelques exemples de la confusion croissante qui suivit l'érection des nouveaux siéges créés par la bulle *Paternæ caritatis;* je n'ai que l'embarras du choix.

« Le diocèse de Gap, renfermant dans sa nouvelle circonscription l'antique métropole d'Embrun, » dit M. du Lac, « eut à la fois la liturgie d'Embrun et le Gapençais, jusqu'au jour où son évêque, M. Depéry, abolit l'un et l'autre pour lui rendre la liturgie romaine. Au diocèse de Périgueux, le chant romain s'était maintenu dans la presque totalité des paroisses, mais on y rencontrait *des livres liturgiques romains, périgourdins, sarlandais, limousins,* etc., quand M. George, en rétablissant l'unité romaine, fit cesser cette anarchie. A Nevers, au contraire, c'était surtout dans le chant que régnait la variété, lorsque M. Dufètre y établit l'unité, en imposant la liturgie parisienne. Voici comment le vicaire général de ce prélat, M. de Cossigny, dans une lettre que nous avons déjà citée, exposait la situation liturgique de ce diocèse : « Le diocèse de Nevers comprend 292 paroisses, qui, *presque toutes* se servent du rit parisien. Ce n'est que dans la partie du chant qu'il règne une grande variété; 183 paroisses suivent le rit parisien; 45 le rit auxerrois; 30 le rit nivernais; 18 le rit autunois; 6 *seulement le rit romain,* et les autres différents rits particuliers (2). »

Enfin, voici comment s'exprimait, sur toutes les bigarrures qu'offrait le diocèse de Langres, M. Parisis, alors évêque de ce diocèse, lorsqu'il y rétablit le romain :

« L'ancien diocèse de Langres ayant été fractionné en 1801, au profit des diocèses de Dijon, Troyes et Sens, acquit en retour des fractions plus ou moins considérables des diocèses de Troyes, Châlons, Toul et Besançon, qui lui apportèrent tous leur liturgie, ce qui, enfin, avec la sienne, lui en faisait cinq très-différentes les unes des autres. Aux divergences qui résultaient de cette union forcée, s'étaient jointes toutes les variations et les diversités issues des goûts particuliers de tous les prêtres qui, depuis trente-huit ans, avaient successivement gouverné les paroisses sans autre règle en fait de liturgie que les traditions locales, souvent dégénérées, ou des usages livrés à des souvenirs de maîtres d'école, et modifiés sans fin par un arbitraire sans contrôle.... Le diocèse n'avait pas de liturgie complète, même dans son église cathédrale. Une fois sortie des usages purement romains, la liturgie de Langres n'avait jamais existé que par lambeaux. » (1).

Le diocèse d'Avignon, formé de cinq anciens siéges supprimés par le Concordat de 1801 (2), fut aussi un de ceux qui offrirent les diversités les plus étranges en fait de bréviaire et de liturgie. Bien que dans la cathédrale et dans toutes les paroisses de la ville épiscopale on eût conservé fidèlement le rit romain, dans d'autres villes importantes du diocèse, qui avaient jadis été elles-mêmes le siége d'un évêché, telles que Apt et Orange, on avait retenu le parisien, importé chez elles avant la révolution; et encore y avait-il parisien et parisien, ce rit ayant été plus ou moins altéré par les usages locaux ou par le simple caprice des particuliers, en sorte qu'un habitant d'Orange assistant aux offices de l'église d'Apt, eût été dérouté soit pour le chant, soit pour les cérémonies, qui, dans le même rit, présentaient des variantes assez notables pour ne plus s'y reconnaître. Ce fut pis encore lorsqu'on vit M. de Mons, premier archevêque d'Avignon depuis le rétablissement de cette métropole, suivre, pour la messe et le bréviaire, le parisien dans une église qui n'avait jamais fait défection à la liturgie de Rome, et même, à certaines grandes fêtes, remplacer la couleur des ornements selon ce dernier rit par celle du rit de Paris. C'est ainsi que, durant plusieurs années, à l'office pontifical et à la procession générale de la Fête-Dieu, on se servit des ornements rouges indiqués par le parisien pour cette solennité, tandis qu'on chantait et qu'on faisait les cérémonies d'après le rit romain.

Plus heureux, sous ce rapport, que le diocèse d'Avignon, celui de Valence, qui avait appartenu à la province de Vienne jusqu'à la révolution, et auquel avaient été réunis en 1801 ceux de Die et de Saint-Paul-Trois-Châteaux, n'eut qu'un seul rit, le viennois, pour les paroisses qui lui étaient échues lors de son rétablissement. Toutefois, cette unité ne fut pas complète, à beaucoup près, car le rit viennois, qui en était la base, offrait, à l'instar d'autres liturgies provinciales récemment improvisées, une lacune considérable que nous devons signaler ici comme une des causes les plus actives de l'anarchie liturgique qui, en France, fut portée à son comble dans ces derniers temps.

---

(1) Nous accueillerons avec gratitude tous les renseignements qu'on voudra bien nous communiquer sur l'histoire des Maîtrises de la province et de l'étranger, et sur les sources et documents qui concernent cette histoire.

(2) La liturgie romaine et les liturgies françaises, par M. du Lac, pages 344, 345.

(1) De la question liturgique, par M. l'évêque de Langres, pages, 10, 11 et 12.

(2) Ces cinq évêchés étaient ceux d'Orange, de Carpentras, de Apt, de Vaison et de Cavaillon.

En effet, dans la composition, ou plutôt dans l'arrangement des nouveaux Bréviaire et Missel de Vienne, dont le fond est entièrement parisien, on avait totalement omis ce qui regarde le cérémonial pontifical, capitulaire et paroissial, et, qui plus est, on n'avait pas même songé à en indiquer un, n'importe lequel, qui fût obligatoire pour toute la province, nonobstant cet « impérieux besoin d'unité» qui avait été mis en avant pour motiver et glorifier une telle entreprise. Il en résulta que chaque évêque, que chaque chapitre, que chaque curé s'arrangea comme il l'entendait pour le choix des rituels et autres livres des cérémonies; l'un en composa, l'autre en coordonna ; celui-ci en emprunta au diocèse voisin, celui-là trouva plus commode de s'en passer et d'improviser les rits sacrés. On comprend facilement tout le désordre qui en advint dans le diocèse de Vienne (surtout lorsqu'il eut été supprimé et réduit en lambeaux), et dans les évêchés suffragants.

Pour ne parler que de celui de Valence, on y prit le parti qui semblait être le plus sage, en convenant, au moins tacitement, que pour le cérémonial et la couleur des ornements on s'en tiendrait au rit de Rome, et, par conséquent, au rituel, au cérémonial et au pontifical romain, ce qui n'empêcha pas d'en prendre et d'en laisser à volonté, avec cette facilité « d'arranger, » en tout et partout, qui est un des travers de notre nation. Mais, dans la supposition même que les livres liturgiques de Rome dussent être sérieusement étudiés et ponctuellement suivis, on s'exposait à de graves embarras, en ne prenant pas garde que ces livres forment un tout complet, homogène, dont les parties étroitement liées ensemble et dépendantes nécessairement les unes des autres, s'appellent réciproquement, en sorte que le rituel suppose le bréviaire; le bréviaire, le missel; le missel, le cérémonial des Évêques; le cérémonial, le pontifical, *et vice versâ.* Prenons-en un exemple sur cent.

Dans le viennois, qui, ne craignons point de le répéter, n'est autre chose que le parisien, ce fonds commun de la plupart de nos modernes liturgies françaises, les fêtes n'occupent pas le même rang que dans le romain, et la manière d'en qualifier le degré plus ou moins élevé, est toute différente et n'offre aucune espèce d'analogie. Ainsi, ce rit a, comme le parisien qui lui a servi de calque, ses *Annuels*, ses *Solennels majeurs* et *mineurs*; le romain, ses *Doubles* de 1re et 2e *classe*. Or, aucun de ces degrés de festivité du rit viennois ne trouvant son correspondant exact dans ceux du romain, il résulte, pour un grand nombre de cas, l'impossibilité d'observer les prescriptions liturgiques romaines, pour telle ou telle fête, et par suite, la triste nécessité d'imaginer, d'inventer quelque chose, là où la rubrique romaine devient inapplicable et n'a plus de sens.

Je n'insisterais pas autant sur ce point, s'il ne s'agissait que d'un usage ou d'un abus local. Mais le grave inconvénient que je signale a existé dans un grand nombre de diocèses, et il existe encore dans la plupart de ceux qui se trouvent en retard du mouvement liturgique romain, dont nous sommes les heureux témoins.

Ceci me conduit, mon cher ami, à l'examen de quelques questions que vous m'avez posées et dont voici la première : « Quels étaient, il y a vingt ans en France, les diocèses suivant le rit romain, et ceux suivant des rits autres que le romain? »

Tout d'abord, vous me permettrez de vous faire observer que le mot « gallican, » employé par certains auteurs à propos de ces rits, est impropre, historiquement et liturgiquement parlant. En effet, le véritable rit gallican, si antique, si vénérable, à cause de ses origines orientales et apostoliques, cessa d'exister, comme corps de liturgie, dans les Gaules, du moment que, grâce aux soins de Pépin et de Charlemagne, il eut été remplacé par celui de Rome. Toutefois, le rit romain ayant commencé dès lors à être modifié en France, soit par des usages qu'on avait retenus de l'ancien gallican, soit par les nombreuses pièces qui furent, chant et paroles, ajoutées successivement à son répertoire, on est convenu aujourd'hui d'appeler « romain-français, » ce rit romain ainsi modifié. Il se maintint de même, sans qu'aucun changement notable vînt l'altérer dans son essence, pendant dix siècles, jusqu'à la fin du XVIIe où commencèrent ces innovations systématiques, qui vinrent, avant que le siècle suivant ne fût écoulé, aboutir à une révolution complète dans la liturgie. Dès lors l'épithète de « gallican » devenait moins que jamais applicable à ces bréviaires élaborés par de simples particuliers, et elle ne subsistait plus dans le langage que pour exprimer les doctrines anti-romaines qu'avaient formulées, dans leur fameuse déclaration, les membres de l'Assemblée de 1682.

Ce mot « gallican, » est non-seulement impropre dans l'application qui pourrait en être faite à nos bréviaires de fabrique moderne, il est encore dangereux en ce sens que, dans la bouche de certains partisans de ces nouveaux bréviaires, il tend à donner le change à l'opinion publique, en confondant des rits de date fort récente avec l'antique liturgie gallicane, dont ils ont usurpé le nom. Il en est de même du mot « Lyonnais, » dont on se sert à Lyon même, et là plus qu'ailleurs, pour désigner indistinctement le rit primitif de cette illustre métropole et le rit actuel, tel qu'il a été altéré et façonné à la parisienne, au point d'en devenir méconnaissable, par suite des additions, des retranchements et des superfétations qu'il a subis, notamment de la part de l'archevêque de Montazet, qui tint le siége de Lyon de 1758 à 1788 (1).

(1) M. de Montazet, prélat notoirement jansénîste, qui, malgré la résistance du chapitre primatial de Saint-Jean et l'opposition du clergé de son diocèse, supprima l'antique liturgie lyonnaise pour y substituer la liturgie moderne de Paris, n'osa pas toucher aux cérémonies de la messe solennelle et privée. Mais si les antiques cérémonies restèrent, les formules sacrées qui en étaient l'âme disparurent. Sauf quelques fragments, le bréviaire et le missel de M. de Montazet sont identiques pour le fond au bréviaire et au missel tout modernes de Mgr de Vintimille, archevêque de Paris. Les modifications apportées au missel par Mgr. l'archevêque d'Amasie, les changements faits au bréviaire pas S. Exc. le cardinal de Bonald, ont singulièrement amélioré ces livres; ils ne les ont pas transformés. On ne peut pas dire que ce soient au fond un autre bréviaire, un autre missel. Sauf les *Proses*, le missel lyonnais et le missel parisien sont à peu de chose près identiques. Il est donc certain que le bréviaire et le missel de Paris sont devenus le bréviaire et le missel de Lyon; cette église n'a conservé de la liturgie dont elle était jadis si fière, que les cérémonies au caractère oriental qu'on ne saurait trop admirer, précieux débris de l'héritage que lui avaient légué ses apôtres, saint Pothin, saint Irénée, etc. (La liturgie romaine et les liturgies françaises, pages 216. 217, 218.)

Quant au plain chant actuel de l'église de Lyon, il est d'une

C'est par un procédé analogue qu'on a essayé, il n'y a pas longtemps, de faire agréer à Rome le moderne bréviaire viennois, encore en usage dans quelques diocèses, en l'identifiant avec le « viennois » d'il y a plusieurs siècles, qui était le romain pur, légèrement modifié, et qui, par conséquent, diffère de celui de M. Lefranc de Pompignan, comme le jour de la nuit. Ce sont là de ces « tromperies de mots » qui en imposent aux simples, aux ignorants, mais qui devraient être entièrement bannies du discours, surtout quand il s'agit de questions aussi graves, aussi importantes que celles de la liturgie.

Maintenant, cher ami, je réponds directement à votre question, en vous donnant, par ordre alphabétique, la table des diocèses qui, en 1836, suivaient le rit romain et un rit non romain, n'importe lequel. Je dois néanmoins vous faire observer, au préalable, que la plupart de ces diocèses étant fractionnés chacun en plusieurs rits, comme nous l'avons remarqué tout à l'heure, il serait difficile, pour ne pas dire impossible, de déterminer exactement le rit auquel ils appartenaient en tant que corps de diocèses. Il faut donc s'en tenir nécessairement au rit de leurs cathédrales et de leurs chapitres respectifs, comme représentant au moins fictivement le rit commun de chaque diocèse et de son clergé.

Dans la catégorie, peu nombreuse à cette époque, des diocèses suivant le rit romain, nous comptons : Aix, Ajaccio, Avignon, Bordeaux, Cambrai, Saint-Flour, Marseille, Montpellier, Perpignan, Quimper, Rodez et Strasbourg. Total : douze diocèses.

Dans la catégorie beaucoup plus nombreuse des diocèses suivant un rit non romain, n'importe sa qualification que je donnerai toutefois autant qu'il me sera possible de le faire, nous comptons, en suivant toujours l'ordre alphabétique : Agen (rit parisien) ; Aire (rit P.) (1) ; Albi (rit P.) ; Amiens (rit amiénois) ; Angers (rit P.) ; Angoulême (rit P.) ; Arras (rit P.) ; Auch (rit particulier) ; Autun (rit part.) (2) ; Bayeux (rit part.) ; Bayonne (rit part.) ; Beauvais (rit de Beauvais) ; Belley (rit de Lyon) ; Besançon (rit part.) ; Blois (rit P.) ; Bourges (rit part.) ; Cahors (rit part.) ; Carcassonne (rit part.) ; Châlons-sur-Marne (rit châlonnais) ; Chartres (rit chartrain) ; Clermont (rit part.) ; Coutances (rit P.) ; Digne (rit P.) ; Dijon (rit P.) ; Évreux (rit P.) ; Fréjus (rit propre) ; Gap (rit P.) ; Grenoble (rit viennois) ; Langres (rit part.) ; Limoges (rit part.) ; Luçon (rit P.) ; Lyon (rit lyonnais) ; Le Mans (rit part.) ; Meaux (rit P.) ; Mende (rit P.) ; Metz (rit P.) ; Montauban (rit toulousain) ; Moulins (rit de Clermont) ; Nancy (rit de Toul) ; Nantes (rit nantais) ; Nevers (rit P.) ; Nîmes (rit part.) ; Orléans (rit part.) ; Pamiers (rit P.) ; Paris (rit P.) ; Périgueux (rit P.) ; Poitiers (rit part.) ; Le Puy (rit propre) ; Reims (rit part.) ; Rennes (rit P.) ; La Rochelle (rit P.) ; Rouen (rit part.) ; Saint-Brieuc (rit P.) ; Saint-Claude (rit bizontin) ; Séez (rit P.) ; Sens et Auxerre (rit part.) ; Soissons (rit part.) ; Tarbes (rit P.) ; Toulouse (rit part.) ; Tours (rit P.) ; Troyes (rit troyen) ; Tulle (rit P.) ; Valence (rit viennois) ; Vannes (rit P.) ; Verdun (rit P.) ; Versailles (rit propre) ; Viviers (rit viennois).

Total : 67 diocèses ayant un rit autre que le romain.

Vous me demandez ensuite, mon cher ami, l'énumération de ceux de ces 67 diocèses qui se sont convertis au rit romain, et combien il en reste encore en arrière du mouvement qui pousse la France vers Rome?

Une telle énumération chronologique dépasserait notablement, sans doute, les raisonnables limites que j'ai dû m'imposer ; de plus, elle pourrait bien causer de l'ennui à nos bienveillants lecteurs. D'un autre côté, je comprends parfaitement que je ne puis, d'un seul bond, franchir les vingt ans qui nous séparent de l'année 1836. Il faut donc que je m'arrête à un moyen terme, *mezzo termine*, en faisant une halte à mi-course, c'est-à-dire à l'année 1848, pour nous rendre compte du chemin qu'avait déjà fait, à cette époque, le mouvement liturgique romain, et de celui qu'il lui restait à faire pour atteindre le but jusqu'à la présente année de grâce 1857. Ce sera le sujet de ma prochaine lettre. En attendant, *Vale*.

Votre tout dévoué :

L'abbé Jouve,
Chanoine de Valence.

UN MOT AUX ORGANISTES.

Nos lecteurs auront sans doute été frappés comme nous du contraste que présente la position des organistes dans les églises, selon qu'elle est considérée comme ayant été réglée par le décret de 1809, relatif à l'organisation des fabriques, ou suivant qu'elle ressort du projet adopté par M. le ministre de l'instruction publique et des cultes, et en vertu duquel des diplômes d'organistes et de maîtres de chapelle seront délivrés aux élèves sortant de l'École de musique religieuse de Paris, pourvu que ceux-ci aient parcouru le cercle entier des études exigées par les règlements, et qu'ils aient donné durant leur séjour dans l'institution les garanties les plus satisfaisantes de moralité et de bonne conduite.

Il ne faut pas en douter : cette mesure est inspirée à la fois par un vrai sentiment de l'intérêt de l'art et par un sentiment non moins profond de la dignité des artistes, deux sentiments qui se confondent en un seul. Elle nous semble très-propre à rehausser la position des organistes et des maîtres de chapelle en général, car bien que le privilége des diplômes ne concerne que les élèves d'une école placée sous le patronage spécial du gouvernement et des évêques, qui ne voit que tous les organistes et maîtres de chapelle, quels qu'ils soient, et de quelque école qu'ils soient sortis, doivent en bénéficier, du moins moralement? Deux choses sont à considérer ici : une faveur pour quelques-uns, un avantage pour tous. Si la faveur est personnelle, ce qui en résulte par rapport à l'honneur de la profession rejaillit indistinctement sur tous ceux qui l'exercent.

Pour nous, nous sommes intimement convaincus que le projet adopté par M. le ministre des cultes contribuera plus que tout ce que nous pourrions dire et plus que toutes les réclamations que les organistes pourraient faire de leur

---

pauvreté et d'une nullité qui affligent, et qui contrastent étrangement avec l'excellente, la remarquable Maîtrise que la primatiale doit au zèle intelligent de son vénérable pontife, Mgr le cardinal de Bonald.

(1) Rit P, rit parisien.

(2) Rit part., rit particulier.

côté, à faire tomber en désuétude cette fâcheuse disposition de l'article 33 du décret de 1809, qui, par une coïncidence dont nous nous félicitons, se trouvait justement reproduite dans le numéro de la *Maîtrise*, où nous lisions l'acte ministériel que nous nous plaisons à considérer désormais comme l'acte de réhabilitation des organistes ; fâcheuse disposition, disons-nous, bien que nous ne songions nullement à en incriminer l'intention, et qui se ressent peut-être, ainsi que nous l'avons fait observer, de la précipitation avec laquelle certains détails de l'administration ecclésiastique furent réglés dans les années qui suivirent le rétablissement du culte.

Les organistes n'ont donc, suivant nous, qu'à s'affermir dans le sentiment calme de leur dignité personnelle et de la dignité de leurs fonctions. Messieurs les sonneurs, les bedeaux, les sacristains peuvent être indubitablement des gens fort estimables : on ne leur accordera jamais de diplômes. L'opinion publique ne verra jamais en eux autre chose que des « serviteurs de l'église, » et, malgré les décrets, la même opinion publique continuera à voir dans les organistes des artistes très-élevés, exerçant, eux aussi, une sorte de sacerdoce, celui de l'art, à une condition pourtant, c'est qu'ils feront respecter leur art, par les tendances de leur talent, comme ils font respecter leurs personnes par leur conduite. Que les organistes soient toujours les interprètes de nobles et graves inspirations, qu'ils s'appliquent à jouer de belle et bonne musique, et nous leur répondons qu'ils seront honorés même de ceux qui sont incapables de se mettre à leur portée. Que la crainte de n'être pas goûtés par le grand nombre ne les arrête pas. Qu'ils se gardent surtout de flatter les goûts frivoles en se faisant les colporteurs des cantilènes vulgaires des concerts et des théâtres, car alors il est douteux qu'ils obtinssent l'estime de ceux mêmes qui les applaudiraient. La multitude accorde sa considération à qui s'élève et non à qui s'abaisse, à qui la guide et non à qui la suit, à qui l'instruit et non à qui l'amuse. Nous dirons aux organistes : comprenez bien la majesté de votre instrument ; et témoignez de votre aversion pour le commun et le trivial aussi hautement que vous affichez votre goût pour le grand et le beau. En un mot, posez-vous à la fois en artistes et en hommes.

Au xve siècle, il y avait à Venise un homme éminent, à la fois grand organiste et grand facteur, Bernhard l'allemand, à qui quelques biographes ont attribué à tort l'invention des pédales. Après sa mort, on fit son oraison funèbre en deux lignes ; c'était, dit la *Chronologie des monastères de l'Allemagne*, un homme illustre dans l'art musical, d'une piété insigne et, ajoute-t-on, d'une grande chasteté : *virum præstantissimum artis musicæ, insigni pietate, multaque castimonia.* Ces épithètes se rapportent aux qualités que les écrivains ecclésiastiques exigent dans un bon organiste : *organista bonis moribus præditus, pulsandi arte peritus.* Quand les fonctions d'organiste étaient confiées à un laïc, les mêmes écrivains lui recommandaient de se tenir en garde contre les chants efféminés, profanes ou même légers : *cavens ne sonus sit lascivus, profanus, aut ludicrus* (1).

J. D'ORTIGUE.

(1) Gastaldo, in praxi ceremoniali Ambrosiano. — Apud Gerbert : de cantu et musi: sacr., t. 2, p. 196.

Nous inscrivons aujourd'hui, avec un profond sentiment de gratitude, les deux plus précieuses adhésions que *la Maîtrise* ait eu encore l'occasion de mentionner : l'une nous vient d'un prélat français, Monseigneur Debellay, archevêque d'Avignon ; nous devons l'autre à un prélat belge, S. Em. le cardinal-archevêque de Malines, Monseigneur Sterckx.

Le rédacteur en chef de *la Maîtrise* qui, par le lieu de sa naissance et de ses plus chères affections, appartient au diocèse d'Avignon, a été personnellement honoré d'une lettre dans laquelle Mgr Debellay veut bien lui dire qu'il résulte des renseignements que Sa Grandeur a dû prendre sur le caractère et les tendances du nouveau journal de musique religieuse, que *la Maîtrise* « mérite d'être encouragée, parce qu'en propageant en particulier le goût du chant liturgique, elle rend service à l'Église ; parce que, continue le prélat, l'art musical, au moyen-âge, offre un genre de beautés toutes spéciales, et révèle aux artistes un sujet d'études fort curieuses sur les transformations de la musique. » Sa Grandeur ajoute que « des discussions que le journal soulèvera, jaillira la lumière sur plusieurs points controversés, » et que ces discussions ne peuvent manquer de « raviver le goût d'un art qui de tout temps a contribué puissamment aux pompes de la religion. »

Ce sont là des paroles trop encourageantes et trop flatteuses pour que nous ne soyons pas très-excusables de nous en féliciter avec nos lecteurs.

L'approbation de S. Em. le cardinal-archevêque de Malines n'a pas un moindre prix à nos yeux, puisque Mgr Sterckx est un des pontifes qui ont le plus puissamment contribué au mouvement qui se manifeste en Belgique et sur quelques points de la France, en faveur des vraies traditions de l'art musical chrétien, par plusieurs actes de son administration et notamment par son fameux décret, concernant le chant et la musique d'église, du 26 avril 1842. Nous reproduirons nous-mêmes ce décret dans une prochaine revue de l'état de la musique religieuse en Belgique.

A ces adhésions si imposantes et dont nous sommes fiers, ajoutons celles de M. le chanoine Dens, président du séminaire archiépiscopal de Malines ; de M. le chanoine Van Campenhout, supérieur de la première section du même séminaire archiépiscopal ; de M. H. de Coster, prêtre, professeur au pensionnat de Brul, à Malines ; de M. l'abbé Guiol, curé de Saint-Charles, à Marseille ; de M. P. Fallouard, organiste à Honfleur ; de M. Edouard Bertrand, ancien élève de l'École des Chartes, qui a bien voulu nous donner une histoire de l'orgue, d'après des documents inédits, etc.

— Nos lecteurs remarqueront qu'après le morceau inédit de Cherubini, publié dans notre troisième livraison, nous sommes assez heureux pour donner, dans la quatrième, un *Laudate pueri*, de Lesueur, morceau également inédit. Nous aurons pu ainsi, grâce à la parfaite obligeance de Mme veuve Lesueur, rapprocher, dans l'esprit de nos abonnés, deux noms longtemps associés dans la mémoire de ceux qui savent combien les compositions des deux illustres maîtres ont jeté d'éclat sur l'ancienne chapelle-musique.

L. N. J. n'O.

COUP-D'ŒIL SUR LA MUSIQUE RELIGIEUSE

EN ALLEMAGNE.

Nous avons sous les yeux les numéros du *Monatschrift* des mois de janvier, février, mars et juin, qui nous permettent de nous faire une idée assez juste des progrès de la musique d'église dans une partie de l'Allemagne et surtout à Vienne. Les efforts heureux tentés par quelques hommes de talent et de courage nous paraissent mériter des éloges et appellent la sérieuse attention de ceux qui s'intéressent aux destinées d'un grand art trop longtemps oublié. Bien que le *Monatschrift* ne se montre pas satisfait, et que, gourmandant la lenteur, l'indifférence ou le mauvais goût des artistes nom-

breux qui se laissent encore attarder dans la voie funeste ouverte par une école indigne du temple où elle veut dominer, il se plaigne du petit nombre de maîtres de chapelle qui consacrent leurs soins à la propagation des chefs-d'œuvre classiques, nous croyons, à en juger par les faits que nous empruntons, presque au hasard, à la revue viennoise, que la situation de la musique religieuse est plus prospère de l'autre côté du Rhin que parmi nous, et nous nous tiendrions, quant à présent, pour contents si les œuvres des grands maîtres étaient en France l'objet d'un culte aussi intelligent. Les grands compositeurs des écoles classiques de l'Italie, des Pays Bas et de l'Allemagne provoquent de plus en plus une étude respectueuse, et les fidèles ont plus fréquemment tous les jours l'occasion d'entendre les œuvres incomparables des Palestrina, des Orlando di Lasso, des Lotti, etc., etc. Des maîtres non moins grands, mais placés plus près de nous, et dont les travaux, déjà pénétrés du souffle ardent des temps modernes, sont en général moins heureusement appropriés aux pompes sereines du culte, les Haydn, les Mozart, les Beethoven et tant d'autres trouvent à leur tour des interprètes attentifs. Tout cela est d'un bon augure ; l'élan est donné et le *Monatschrift*, par les opinions élevées et judicieuses qu'il professe et auxquelles nous avons eu déjà l'occasion de rendre hommage, ne contribuera pas peu à l'entretenir. Pour nous, si nous devons renoncer à donner à nos compatriotes la première impulsion, nous serons heureux qu'ils la reçoivent de nos voisins. Il nous importe peu d'où vient le progrès, pourvu que le progrès s'accomplisse.

Il n'y a pas plus d'une dizaine d'années, à ce qu'il paraît, que la musique d'église a pris à Vienne cette heureuse direction, et c'est à M. Rupprecht, chef de musique de Saint-Charles, que revient l'honneur d'avoir le premier donné le signal du retour aux anciennes et solides traditions. Il eut, pendant de longues années, à lutter contre l'indifférence publique ou contre des habitudes déplorables, mais il poursuivit sa tâche sans faiblir et sans s'effrayer de son isolement. C'est seulement dans ces derniers temps que M. Krenn, maître de musique à l'église de Mariahilf, en embrassant la même cause en a augmenté les chances de succès.

Nous croyons qu'il ne sera pas inutile d'indiquer ici quelques-unes des œuvres les plus remarquables qui ont été exécutées pendant ces derniers mois dans les églises de Vienne. Nous empruntons d'ailleurs, avec toute confiance, les appréciations de notre confrère, dont le jugement est aussi sûr qu'éclairé.

Eglise de Mariahilf. — On y a entendu le 23 novembre dernier une messe dans le mode dorien (in dorischer Tonart) de Durante, avec le bel *Ave Maria* à huit voix de Mendelssohn, et le *Bone Jesu* de Palestrina. L'exécution a mérité en somme des éloges. Le 28 avril de cette année, l'admirable messe de Palestrina, *Assumpta est*, a été chantée dans la même église, sous la direction de l'habile maître de chapelle. « Sortie des profondeurs de l'âme la plus religieuse » dit le *Monastschrift*, « cette inspiration agite, plie et convainc les cœurs les plus endurcis. Eternelles comme l'âme humaine, ces compositions ne peuvent vieillir. Aucune phrase n'est vide; tout y parle le plus sublime langage. Pourquoi, hélas! est-on réduit à déplorer que l'exécution de ces compositions soit un fait si rare, etc.? »

Eglise des Ecossais. — Le 30 novembre dernier, M. Ziegler, maître de musique dans l'église des Ecossais, et dont il faut associer le nom à ceux des maîtres de chapelle que nous avons déjà cités, y a fait exécuter une messe en *ut* de Dittersdorf, compositeur viennois, plus spécialement connu par ses opéras-comiques, mais dont les compositions religieuses appartiennent, nous dit le *Monastschrift*, « à cette bonne musique d'église de l'âge d'or. » Cette partition pourtant n'est pas à l'abri de la critique, et dans certaines parties on peut la dire fort défectueuse ; mais ces faiblesses sont rachetées par des fragments qui doivent passer pour des modèles accomplis. Le 7 décembre suivant on chantait le *Laudate pueri* de l'abbé Vogler, qui est un ouvrage des plus estimables, et l'offertoire *Deus convertens* de Preindl dont la première partie ne mérite que des éloges. Le 21 décembre, c'était le tour de Jomelli, trop sévèrement jugé par Mozart, comme le fait observer notre confrère. La messe empruntée à ce maître est du plus beau style et véritablement digne de son objet. Il y faut louer le *Kyrie*, le *Credo*, composé sur un thème qui est d'une grande énergie, le *Sanctus* « chaste prière, » l'*Hosanna*, « vigoureuse petite fugue, conduite canoniquement sur deux notes, » enfin, l'*Agnus Dei*. On a entendu le magnifique *Prope est* de Michel Haydn et un *Ave Maria* entremêlé de chœurs, avec accompagnement de violoncelles et contrebasses, qui a fait le plus grand honneur au compositeur, M. Ziegler lui-même. Le 19 avril on exécutait dans la même église des Écossais la messe en *fa* de Mozart, un *Victimæ Paschalis* et un chœur *Alleluia* de Michel Haydn.

Eglise des Augustins. — Le 25 novembre, les membres de la Société de chant y ont exécuté, à l'occasion de la fête de sainte Cécile, la messe en *ut* de Beethoven, la marche de la *Communion* de la messe du Sacre de Cherubini, et enfin un air de soprano avec chœur d'hommes.

Pour les trois églises de *Saint-Michel*, de la *Trinité* et de *Saint-Charles*, nous n'avons à noter qu'une messe de Joseph Haydn (*Mariazellermesse*) et le chœur *in Adoratione*, exécutés dans la première. Le chœur *in Adoratione*, nous dit notre confrère, « a été inspiré à Michel Haydn dans un de ces moments où l'homme de génie échappe à tous les liens de l'humanité pour s'absorber tout entier dans la contemplation et la compréhension de la Divinité. » Dans la seconde église, on a entendu le 19 avril un air fort bien chanté de Stradella; dans la troisième enfin, on a exécuté, avec beaucoup de précision et d'expression à la fois, la messe « bien connue » de sainte Thérèse de J. Haydn.

Enfin, gardons-nous d'oublier une solennité célébrée à la Chapelle Royale, et qui est bien digne d'une mention. On y a chanté une messe *in modo ionico transposito* de Lotti, un graduel (*plastischen graduale*) d'Orlando di Lasso, et un offertoire d'Orazio Vecchi.

Nous ne poursuivrons pas plus loin cette énumération déjà longue, bien que nous ayons omis plusieurs œuvres dignes d'attention. Nous avons un peu insisté, comme il était naturel, sur les efforts tentés à Vienne, centre de l'Allemagne catholique; tout le reste de l'Allemagne, nous le passerons à peu près sous silence, et nous nous contenterons d'indiquer deux séances d'une société qui se propose un but naturellement plein d'intérêt pour nous. C'est la Société de chant de Riedel (Riedel'sche Dilettanten-Gesangverein) à Leipzig, qui a pour objet de populariser la vieille musique d'église. Cette Société mérite tous les encouragements des hommes éclairés, à en juger par les deux séances dont nous avons le programme sous les yeux, et qui étaient également capables de piquer la curiosité des auditeurs, et de familiariser leur esprit avec les plus hautes conceptions de l'art. On a entendu dans la première un *Stabat Mater* de Giovani-Maria Clari, maître de l'ancienne école Bolonaise, et une vieille poésie de Luther mise en musique par Jean Leo Hasler et l'une des plus importantes de ses compositions. Ce Hasler est un maître allemand qui semble peu connu, même en Allemagne. Il est né à Nuremberg, et a vécu entre 1564 et 1612. Tour à tour élève d'André Gabrieli, organiste du duc Octave Fugger à Augsbourg, attaché à la cour de Prague, et anobli par l'empereur Rodolphe II. Voici le programme de la séance de juin. On y a exécuté, pour la vieille école italienne, le *Miserere* de Greg. Allegri pour deux chœurs *a cappella* (école romaine) ; l'ancien air latin *Jesu dulcis memoria* de Tommaso L. da Vittoria (école romaine), puis le *Crucifixus* à six voix, d'Antonio Lotti (école vénitienne) ; le choral de J. Eccard, « Je ne m'éloignerai pas de Dieu. » (Von Gott will ich nicht lassen) (vieille école allemande), et, du même compositeur, le chant de l'école prussienne pour la fête de la Pentecôte; une hymne admirable à Marie, « Une rose a fleuri » (Es ist ein' Ros' entsprungen), mise en musique à quatre voix, par Praetorius ; « Jésus pencha la tête et mourut » (Jesus neigt sein Haupt und stirbt), pour une voix avec accompagnement d'orgue de J. W. Frank ; « Je te vois, mon Jésus, tout saignant » (Ich sehe Dich, mein Jesus, bluten); enfin, un chœur final de la Passion de Saint-Mathieu, composition de Henri Schütz, maître de chapelle de Dresde, qui a fait ses études à Venise, exécutée d'après l'unique copie connue, et qui se trouve, dit le journaliste, dans notre bibliothèque.

Je m'arrête. Que devons-nous conclure des détails qui précèdent? Nous nous associerons, dans une certaine mesure, aux regrets du *Monatschrift*, et nous exprimons volontiers le désir que les artistes allemands entrent plus résolument dans la voie ouverte par MM. Rupprecht et Krenn, et fournissent aux fidèles des occa-

sions plus fréquentes d'entendre les chefs-d'œuvre des anciens maîtres ; cependant, nous répéterons en terminant ce que nous avons dit au début de cette notice ; nous croyons qu'il y a lieu d'être satisfait des progrès accomplis de l'autre côté du Rhin, si on les compare à la situation où se trouve chez nous la musique religieuse. Nous doutons, en effet, qu'en parcourant les programmes des solennités célébrées pendant l'espace de quatre mois dans les églises de Paris ou de la province, on trouvât un choix aussi heureux et aussi abondant de morceaux excellents.

A. R.

PROCESSIONS DE LA FÊTE-DIEU

DANS LA VILLE DE NÎMES.

Proscrites durant trop longtemps, les processions de la Fête-Dieu ont été rétablies depuis quelques années dans la ville de Nîmes, à l'immense satisfaction de cette grande cité du Midi, qui n'a peut-être point son égale en France pour l'ardeur et la constance de sa foi. C'est, en effet, un spectacle grandiose et émouvant que celui dont j'ai été l'heureux témoin pendant la semaine qui s'est écoulée entre le dimanche dans l'Octave du *Corpus Domini* et le suivant. On ne peut s'en faire une idée, si l'on n'a vu soi-même ces rues et ces boulevards aux élégantes et riches tentures, ces groupes nombreux de jeunes personnes vêtues de blanc, ces bannières aux devises d'or sur un fond transparent de mousselines légères, et surtout, cet empressement d'une foule compacte et serrée, dont la physionomie joyeuse annonce que la Fête-Dieu est également la fête populaire de toute une religieuse cité.

Mais c'est la partie musicale qui doit intéresser particulièrement nos lecteurs. Sous ce rapport, les processions de Nîmes offrent un luxe exceptionnel. Celle de chaque paroisse a d'abord son chœur nombreux de jeunes filles, dirigé par un maître de chant ; ensuite, un chœur de quatre ou cinq cents enfants des Frères, suivi, à peu de distance, d'un autre composé d'une centaine de jeunes gens et d'hommes faits. L'un et l'autre de ces deux chœurs sont précédés immédiatement d'une musique qui les accompagne, avec les préludes et ritournelles obligés, sur un rhythme bien marqué, au moyen des cymbales, des caisses roulantes et des tambours. Je ne parle ici que du rhythme, car, pour l'harmonie des voix, elle est nécessairement étouffée par un si grand bruit qui ne cesse qu'à de trop rares et trop courts intervalles. Cet inconvénient se fait un peu moins sentir pour le chœur des enfants des Frères, dont le nombre atteint le chiffre énorme de près de cinq cents. Le costume rouge et blanc de ces enfants, massés de front sur plusieurs lignes serrées, est on ne peut plus heureux ; il flatte autant la vue que leurs chants flattent l'oreille des nombreux auditeurs.

Quant à la valeur intrinsèque de ces diverses compositions chorales, les unes ne sont pas sans mérite, les autres sont d'un style plus que médiocre. Malheureusement, dans la plupart, les règles de la prosodie latine sont outrageusement violées.

Les voix, surtout celles des jeunes filles, si riches, si mélodieuses, dans l'intérieur de nos temples, perdent beaucoup de leur charme et de leur harmonie à être entendues en plein air. Cette observation ne m'avait jamais paru plus vraie que dans cette dernière circonstance. Quoi qu'il en soit, l'effet général de ces masses chorales, toujours plus ou moins grandiose et entraînant, a quelque chose de sympathique qui remue puissamment la fibre du sentiment religieux.

Puisque je parle de la ville de Nîmes, je ne dois pas oublier de dire ici, que, grâce à l'initiative et aux efforts persévérants de son digne évêque, Mgr Plantier, la Maîtrise de la cathédrale est dans une excellente voie de progrès, quant aux nombre des élèves et à l'éducation musicale qu'ils y reçoivent. Déjà les enfants de chœur exécutent régulièrement des chants en faux bourdon, et tout annonce que bientôt la Maîtrise de Nîmes sera une des plus remarquables de celles que la France possède.

L'abbé Jouve,
Chanoine de Valence.

CHRONIQUE MUSICALE DE LA PRESSE.

Le service pour l'anniversaire de la mort de M. H. Fortoul, ancien Ministre de l'Instruction publique et des Cultes, a eu lieu, comme on sait, le mardi 7 juillet, à Saint-Thomas d'Aquin, en présence de S. Em. le Cardinal-Archevêque de Paris et du Nonce du Pape. La famille du défunt était entourée d'une imposante et nombreuse assistance, où l'on remarquait tous les Ministres, des Sénateurs, des Conseillers d'État, des membres de l'Institut et des hauts fonctionnaires de l'Université, de l'Instruction publique et des Cultes.

L'école de musique religieuse de Paris, qui doit sa création à M. Fortoul, avait sollicité l'honneur d'être chargée de la partie musicale de cette solennité. A l'exception de la prose *Dies iræ*, chantée en faux bourdon, tous les morceaux, le *Kyrie*, l'Offertoire *In paradisum* (faux bourdon), le *Sanctus*, le *Pie Jesu*, chanté par le jeune A. Bollaert, et l'*Agnus Dei*, étaient de la composition de M. Niedermeyer, qui a dirigé l'exécution.

— Un journal de Lorient, *l'Union Morbihannaise*, nous annonce qu'une messe en musique, due à un jeune compositeur, M. Wagner, a été exécutée le dimanche 21 juin en l'église paroissiale de Kerentrech. Les chœurs et l'orchestre étaient dirigés par M. Berné.

— Buenos-Ayres. — *Paulus*, oratorio de Mendelssohn, a été exécuté à l'église *Amerika*, et y a produit le plus grand effet. Cet oratorio avait exigé quatre mois d'études. Parmi les quatre-vingts chanteurs, bon nombre ne connaissaient pas une note, et ont dû par conséquent apprendre la musique par cœur. *Gazette musicale.*

— Le comité pour le monument à ériger au célèbre compositeur Haendel, dans la ville de Halle, annonce que la souscription est en bonne voie ; on a pu traiter avec le sculpteur Heidel, chargé d'exécuter un modèle. A Londres, il s'est formé sous la protection de la Reine et du prince Albert, un comité spécial qui déploie la plus grande activité. *Gazette musicale.*

— La grande fête musicale des Sociétés allemandes du Rhin central a eu lieu à Mannheim, dans les salles du château grand-ducal, les 14 et 15 juin. Environ 700 chanteurs, dont 200 dames, avaient répondu à l'appel, ainsi que 160 instrumentistes.

Le premier jour, on a exécuté *Elie*, oratorio de Mendelssohn ; le lendemain, l'ouverture d'*Euryanthe*, de Weber, le *Magnificat*, de Durante, un concerto de violon, de Beethoven, un air de Spohr pour soprano, un chœur pour voix d'homme, de Mendelssohn, la neuvième symphonie de Beethoven, avec chœurs, enfin l'*Alleluia* du *Messie*, de Haendel, composaient le programme. L'exécution était souvent remarquable, quelquefois excellente, s'il faut s'en rapporter aux journaux allemands.

Chacun de ces concerts a réuni environ dix-huit cents auditeurs. Du reste, il y avait musique partout, dans le parc; dans les églises, dans les jardins publics, et la ville, prenant part à la fête, s'était entièrement pavoisée. *Journal des Débats.*

— S. M. le roi de Bavière a fait remettre à M. Peter Cavallo, de Munich, une épingle en brillants, par l'intermédiaire de M. le baron de Wendland, ambassadeur à Paris.

Gazette musicale.

— Vendredi ont eu lieu les funérailles du célèbre compositeur Glinka, dont les restes mortels ont été transportés de Berlin à Stettin par le chemin de fer, et de Stettin à Saint-Pétersbourg par un bateau à vapeur. Tout ce qui aime l'art est venu saluer du suprême adieu l'homme de génie qui a tant fait pour l'art en général et pour la Russie en particulier. *Ménestrel.*

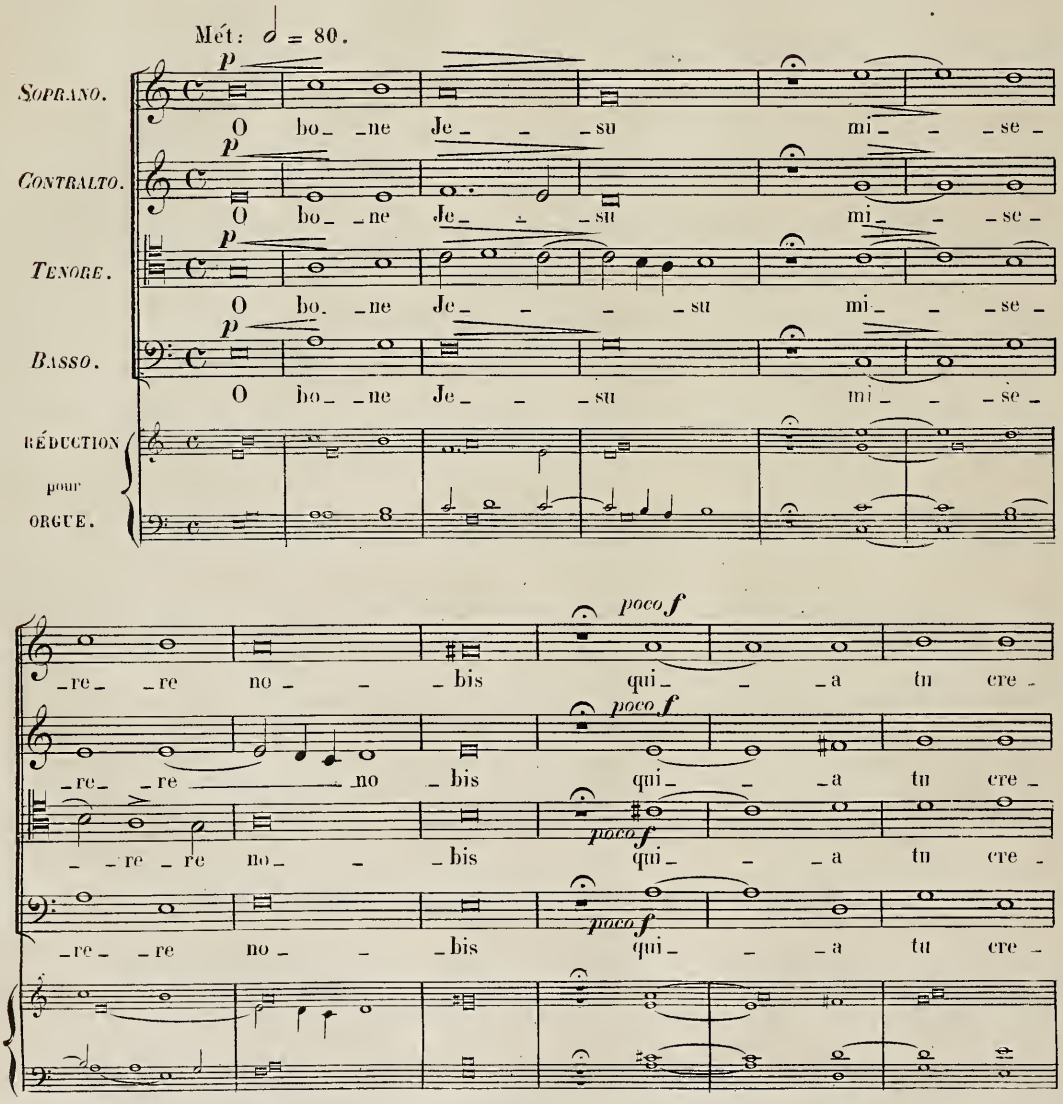
Nous publierons, dans un de nos prochains numéros, une notice sur ce maître regrettable.

J.-L. HEUGEL, éditeur responsable.

O BONE JESU
MOTET
À QUATRE VOIX
PAR
PALESTRINA
Prix : 2f50
A.P.
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L. NIEDERMEYER,
Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE,
Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, lith.
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

O BONE JESU.

MOTET À 4 VOIX. PALESTRINA.



Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis, r. Vivienne. H. 2028. *Imp: Thierry, 1 Cité Bergère*

a _ _sti nos, tu re _ _de _ mi _ _sti nos

_a _ _sti nos, tu re _ _de mi _ _sti nos

_a _ _sti nos, tu re _ _de _ mi _ sti nos

a _ _sti nos, tu re _ _de _ mi _ _sti nos

pp *rall:*

san _ gui _ ne tu _ o præ _ ti _ o _ sis _ _ _ si _ mo.

pp *rall:*

san _ gui _ ne tu _ o præ _ _ ti _ o _ sis _ _ si _ mo.

pp *rall:*

san _ gui _ ne tu _ o præ _ ti _ _ o _ sis _ _ si _ mo.

pp *rall:*

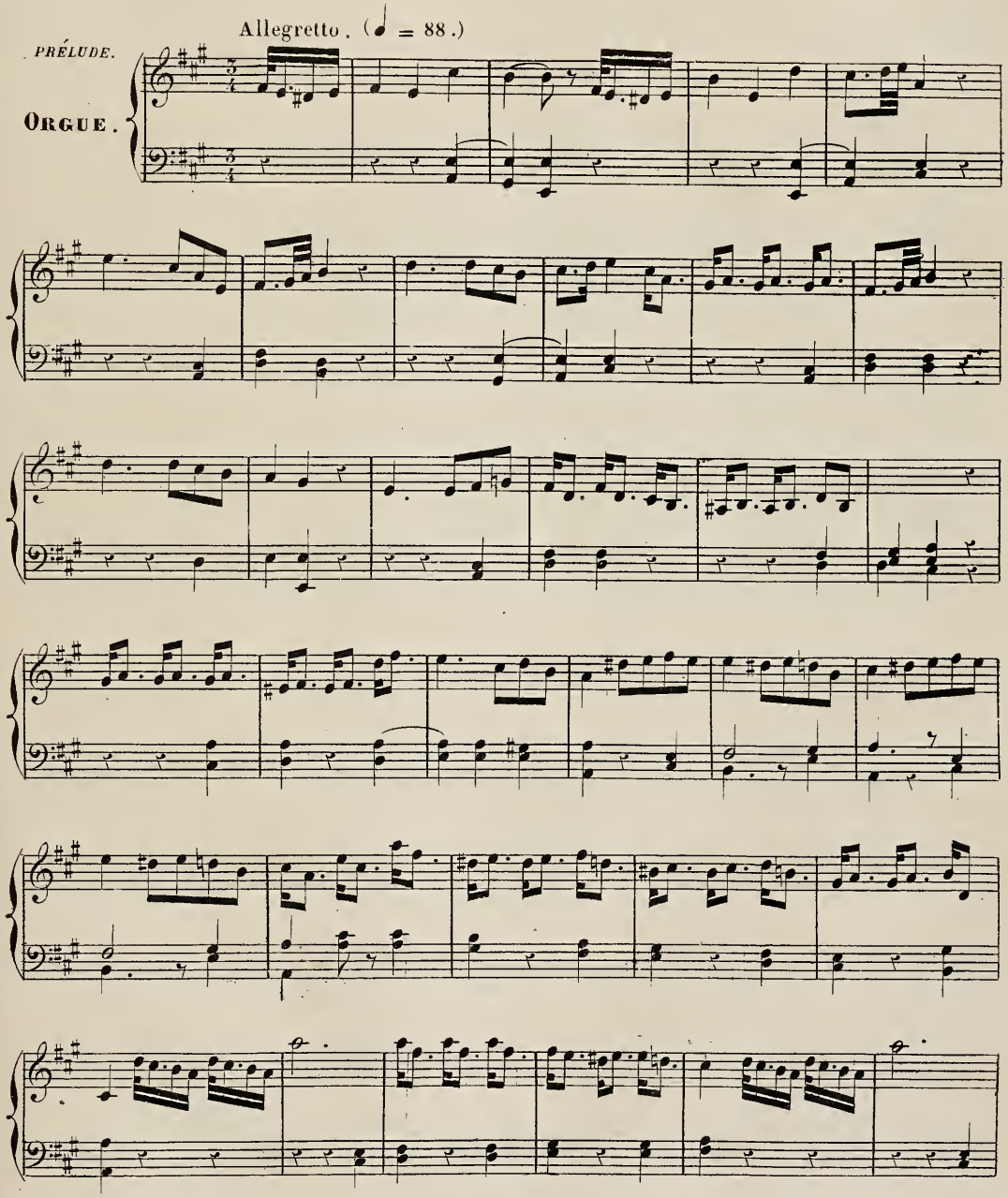
san _ gui _ ne tu _ o præ _ ti _ _ o _ sis _ _ si _ mo.

rall:

PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

LAUDATE PUERI

MOTET POUR VOIX SEULE. LESUEUR.



Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis, r. Vivienne. H. 2089. Imp: Thierry, 1 cité Bergère.

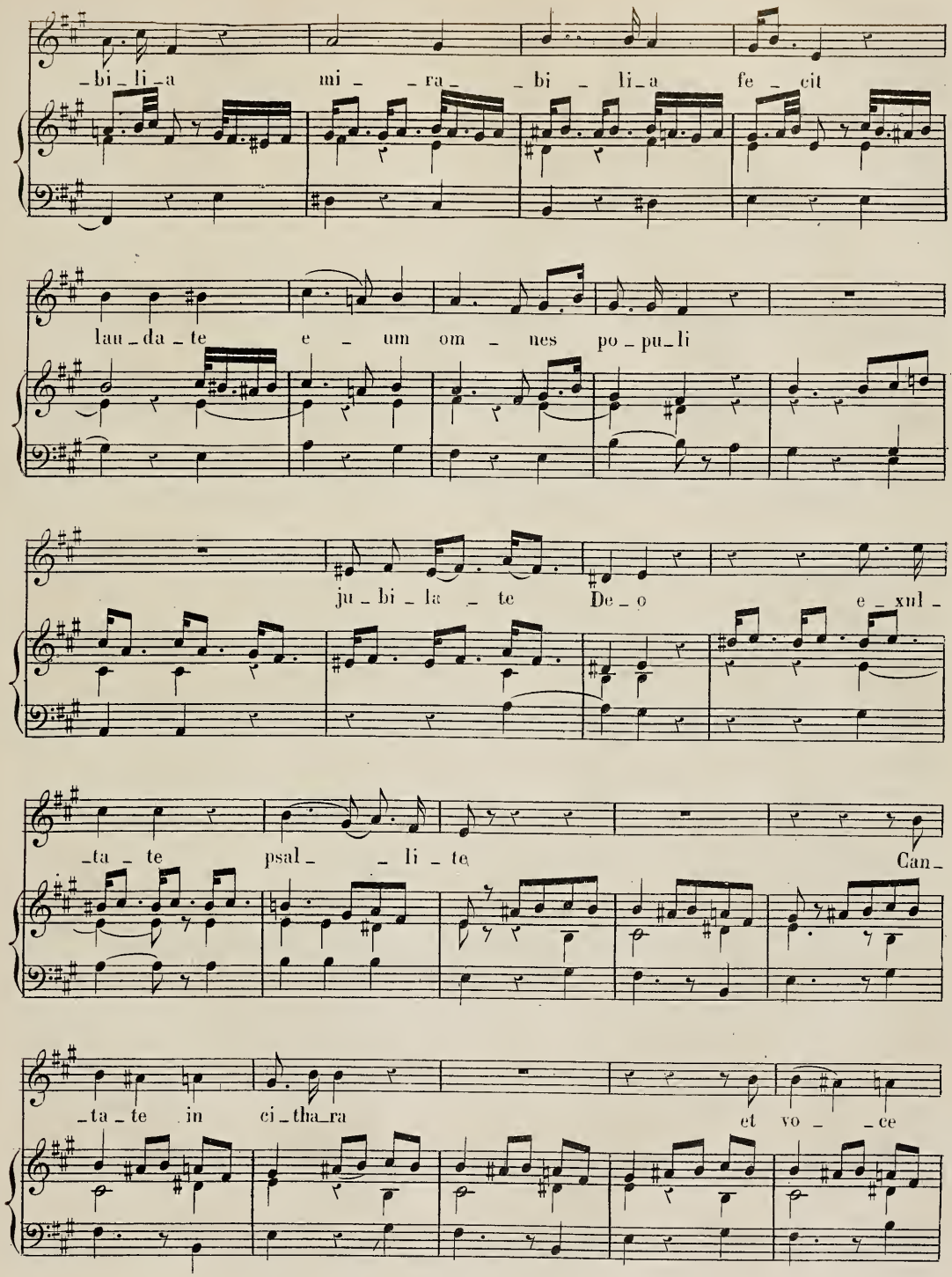
Lau_da_te pu_e_ri

lau_da_te Do_minum lau_da_te no_men Do_mini

lau_da_te no_men Do_mi_ni sit no_men

Do_mini be_ne_dic_tum can_ta_te Do_mino

can_ti_cum no_vum qui ad_mi_ra_

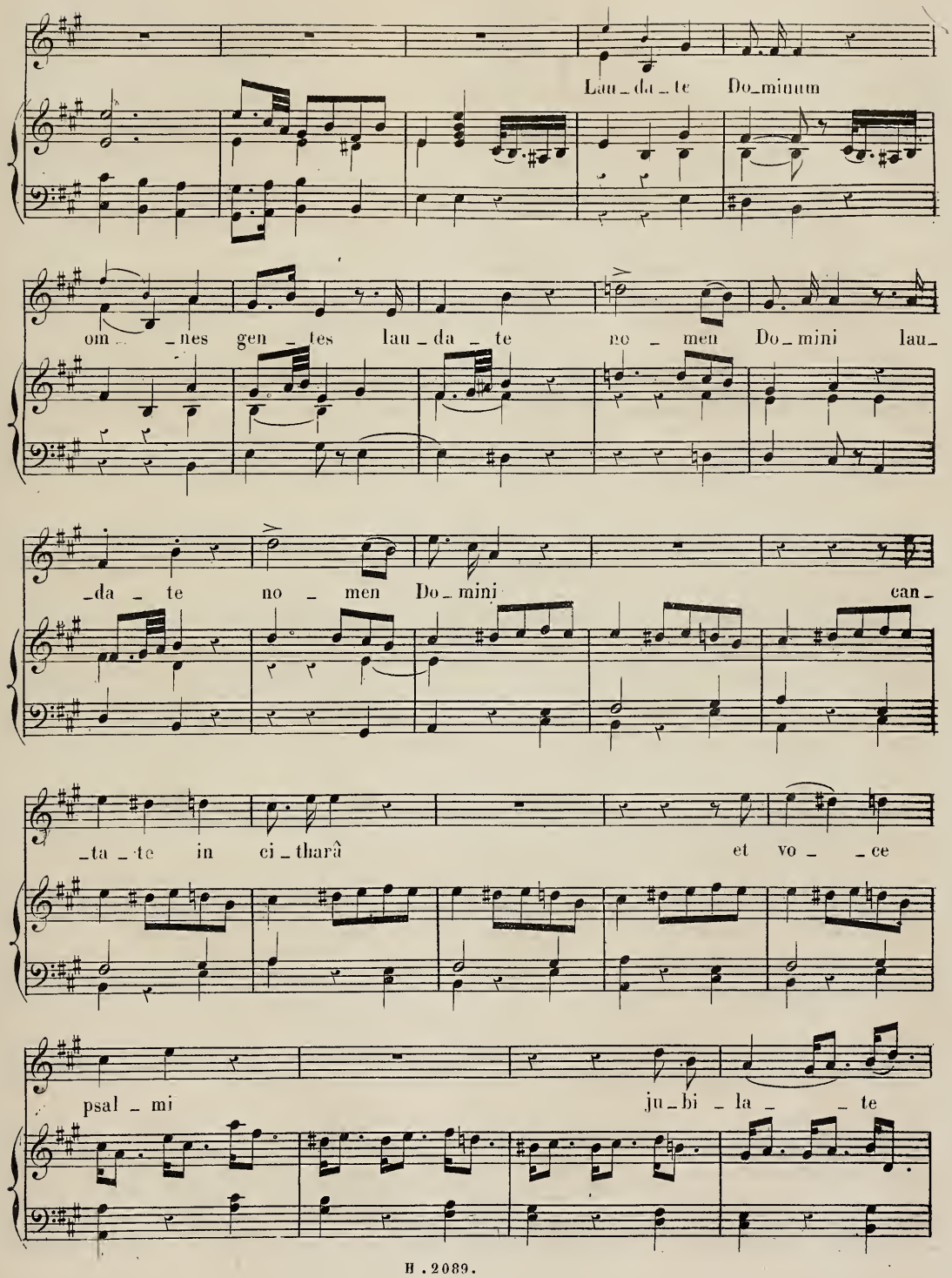

_bi_li_a mi_ _ra_ _bi_ li_a fe_cit
lau_da_te e_ um om_ nes po_pu_li
ju_bi_la_te De_o e_xul_
_ta_te psal_ _li_te Can_
_ta_te in ci_tha_ra et vo_ _ce

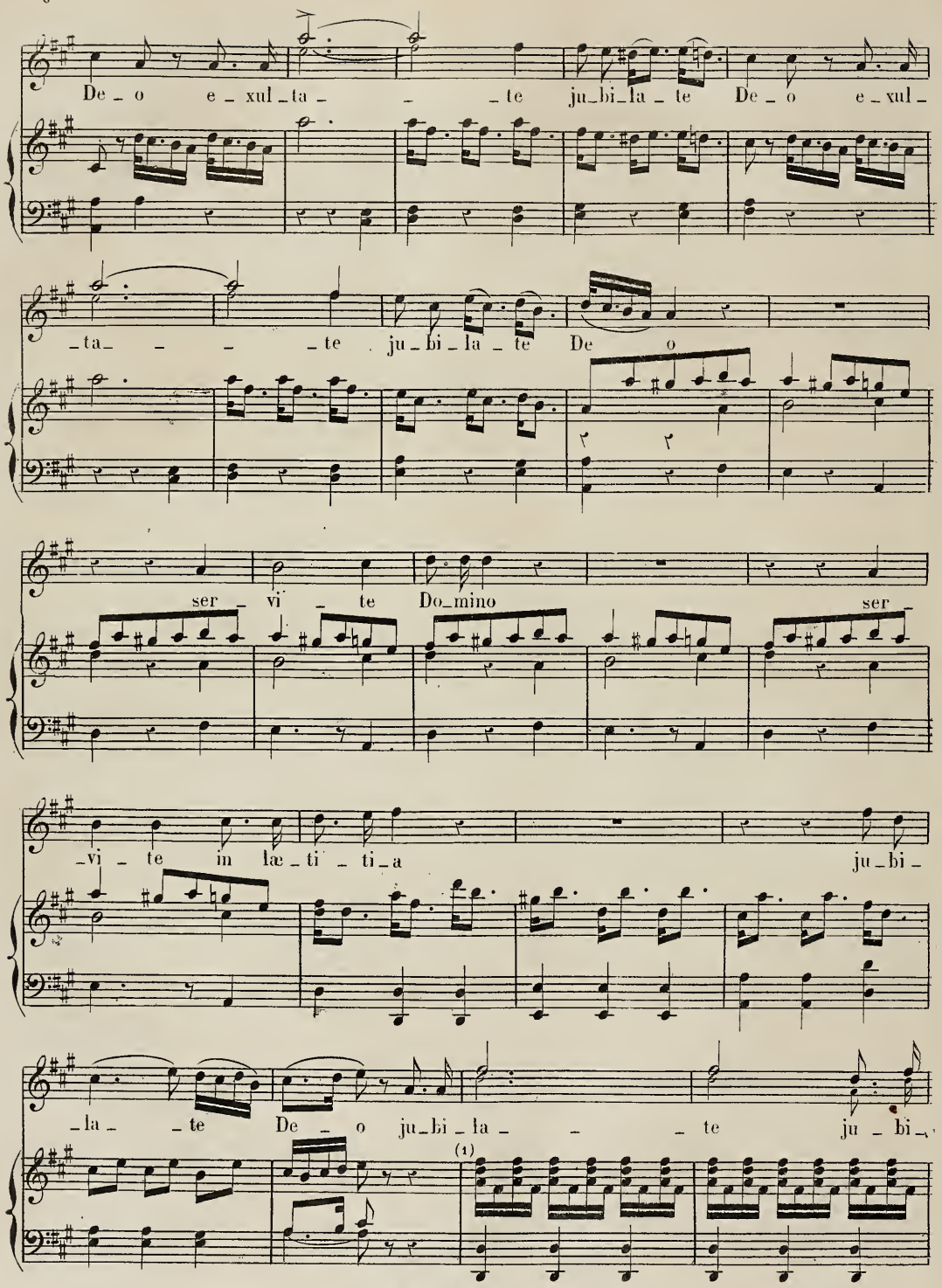
psal_mi ju_bi_la_ _te

De_o lau_da_ _te pu_e_ri Do_mi_

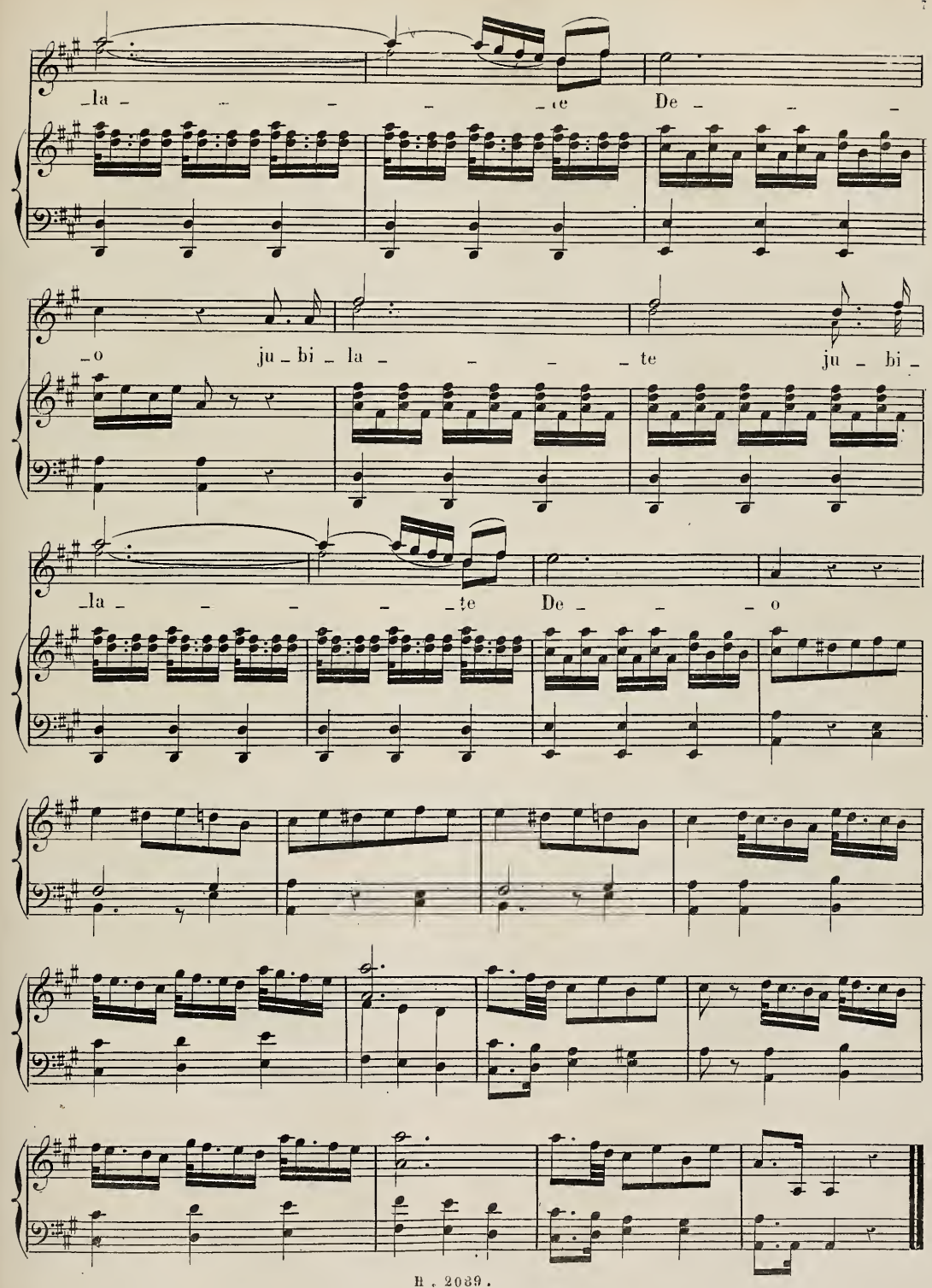
num lau _da_ _te no_ _men

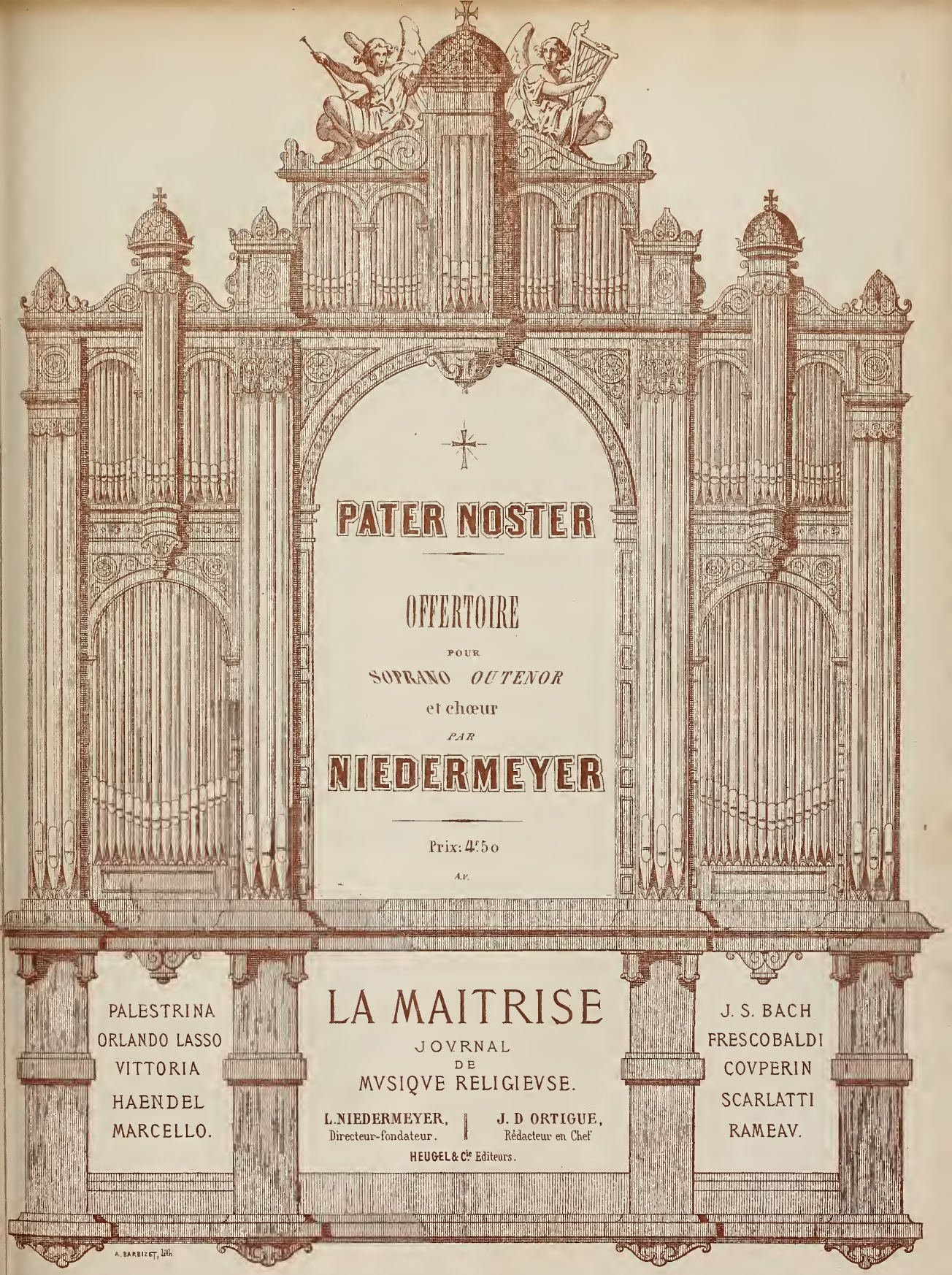
Do_mi_ni.


Lau_da_te Do_minum
om_ _nes gen_tes lau_da_te no_men Do_mini lau_
_da_te no_men Do_mini can_
_ta_te in ci_tharâ et vo_ _ce
psal_mi ju_bi_la_ _te



H. 2039. (1) *En accompagnant sur l'orgue, tenir ces accords.*


la te De
o ju bi la te ju bi
la te De o



PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

PATER NOSTER

OFFERTOIRE. L. NIEDERMEYER

Pour Soprano ou Ténor et Chœur.

Andante (M: ♩=60)

ORGUE.

Pa_ter nos_ter, qui es in cœ_lis, sanc_ti_fi_ce_tur no_men tu_um. Ad_ve_ni_at re_gnum tu_um. Fi_at vo_lun_tas tu_a, si_cut in cœ_lo et in ter_râ. Pa_nem quo_ti_di_a_num da no_bis

p

Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis r. Vivienne. H.2082. Imp Thierry, 1 cité, 8e gare

ho_di_e. Et dimit_te no_ _bis de_bi_ta nos_ _tra sicut et

nos dí_mit_ti_mus de_bi_to_ _ri_bus nos_tris. Et ne nos in_

_du_ _cas in ten_ta_ti_o_nem; sed li_be_ra, li_be_ra nos a

ma_ _lo. Pa_ter nos_ter, qui es in cœ_lis, sanc_ti_fi_

Pa_ter noster, qui es

Pa_ter noster, qui es

Pa_ter noster, qui es

Pa_ter noster, qui es

ce _ tur no_men tu _ um. Ad ve_ni_at re _ gnum tu _ um.

in cœ _ lis no_men tu _ um Ad _ ve_ni_at regnum tu _ um

in cœ _ lis no_men tu _ um regnum tu _ um

in cœ _ lis no_men tu _ um Ad _ve_ni_at regnum tu _ um

in cœ _ lis no_men tu _ um. Ad _ ve_ni_at regnum tu _ um

Fi _ at vo_lun_tas tu _ a, si _ cut in cœ_lo et in ter _ _ râ.

vo _ lun _ tas tu _ a si _ cut in cœ _ _ lo et in ter _ râ.

tu _ a si _ cut in cœ _ _ lo et in ter _ râ.

vo _ lun _ tas tu _ a si _ cut in cœ _ _ lo et in ter _ râ.

vo _ lun _ tas tu _ a si _ cut in cœ _ _ lo

Pa_ _nem quo_ti_di_a_num da no_bis ho_ _di_e:

Pa_ nem da no_ _bis ho_ di_

Pa_ nem da no_ _bis ho_ di_

Pa_ nem da no_ _bis ho_ di_

Pa_ _nem da no_ _bis

Et di_mit_te no_ _ _bis de_ _bi_ta nos_ _tra, sicut et

_e no_ _bis de_ _bi_ ta

_e no_ _bis de_ _bi_ ta

_e no_ _bis de_ _bi_ ta

Et di_mit_te no_bis de_ _bi_ ta

nos di - mit - timus de bi - to - - ri - bus nos - tris.

di - mit - timus di - mit - timus de - bi - to - ri - bus nos - tris

di - mit - timus di - mit - timus de - bi - to - ri - bus nos - tris

di - mit - timus di - mit - timus de - bi - to - ri - bus nos - tris

di - mit - timus di - mit - timus de bi - to - ri - bus nos - tris

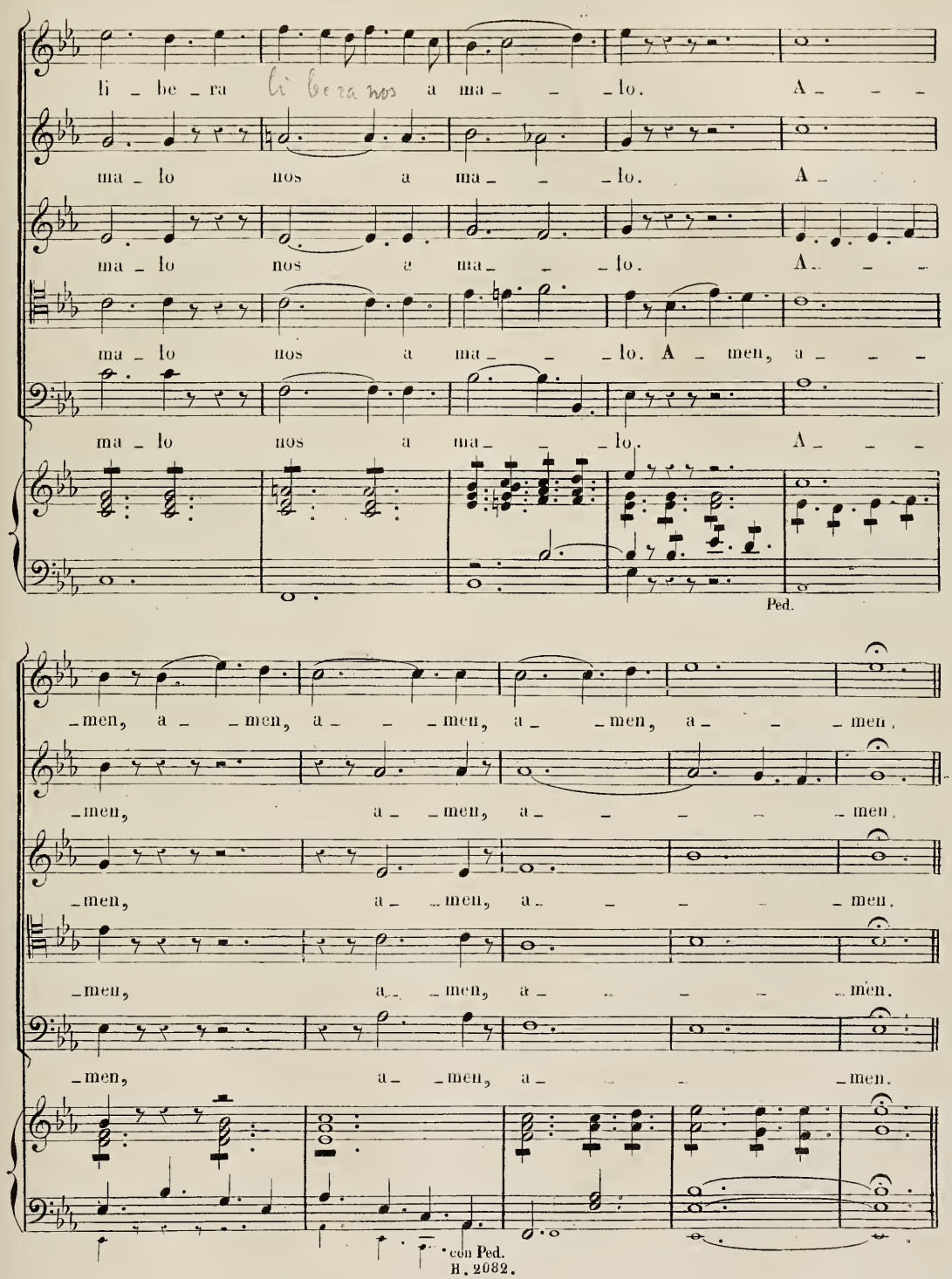
Et ne nos in - du - cas in ten - ta - ti - o - nem; sed

nos - - - ter a

nos - - ter li - - be - ra nos a

Pa - - - ter nos - - ter li - - be - ra nos a

nos - - ter li - - be - ra nos a


li _ be _ ra li be ra nos a ma _ _ _ lo. A _ _ _
ma _ lo nos a ma _ _ _ lo. A _
ma _ lo nos a ma _ _ _ lo. A _ _ _
ma _ lo nos a ma _ _ _ lo. A _ men, a _ _ _
ma _ lo nos a ma _ _ _ lo. A _ _ _
Ped.
_ men, a _ _ men, a _ _ _ men, a _ _ men, a _ _ _ men.
_ men, a _ _ men, a _ _ _ _ _ men.
_ men, a _ _ men, a _ _ _ _ _ men.
_ men, a _ _ men, a _ _ _ _ _ men.
_ men, a _ _ men, a _ _ _ _ _ men.
con Ped.

PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

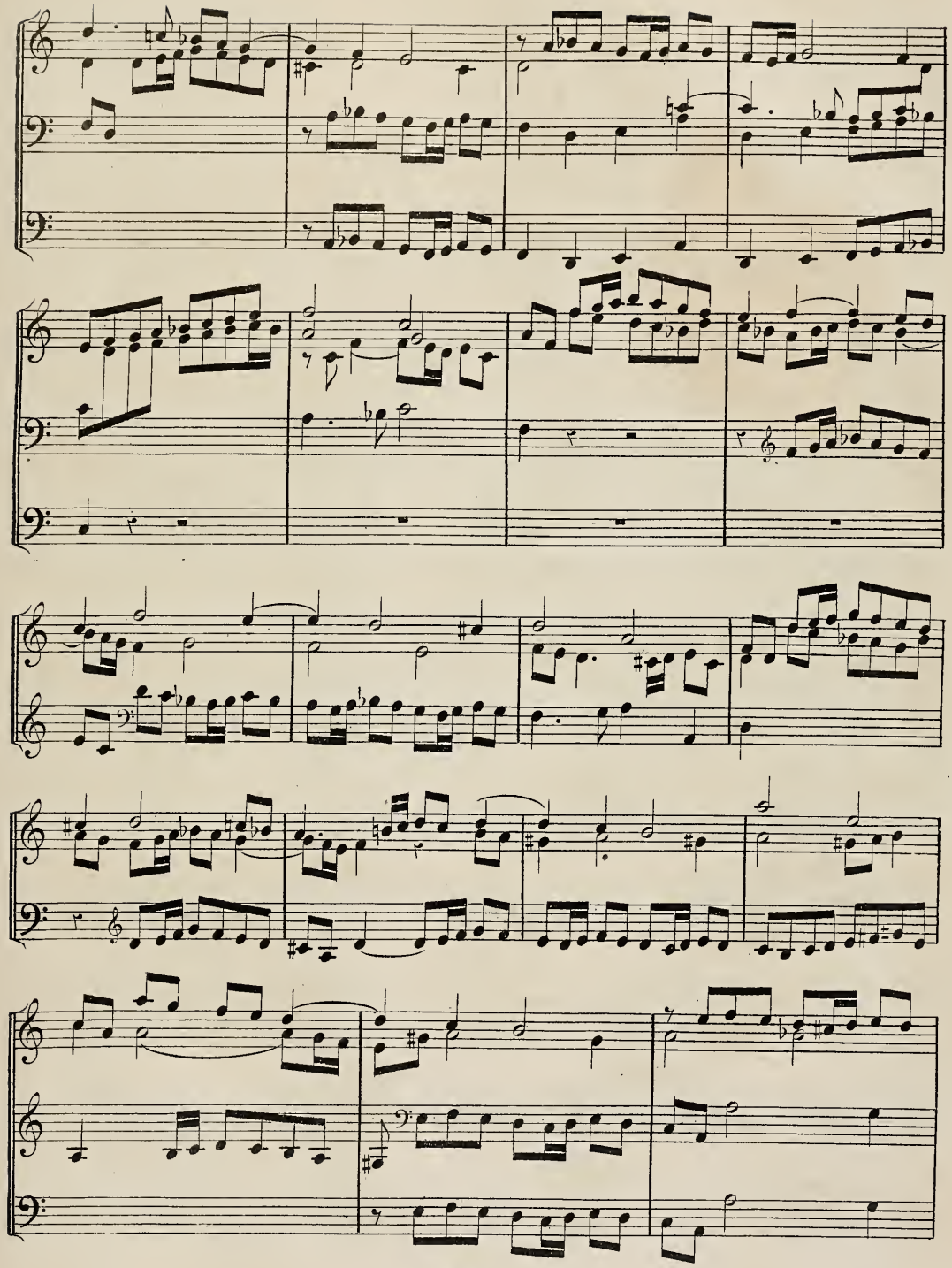
FUGUE

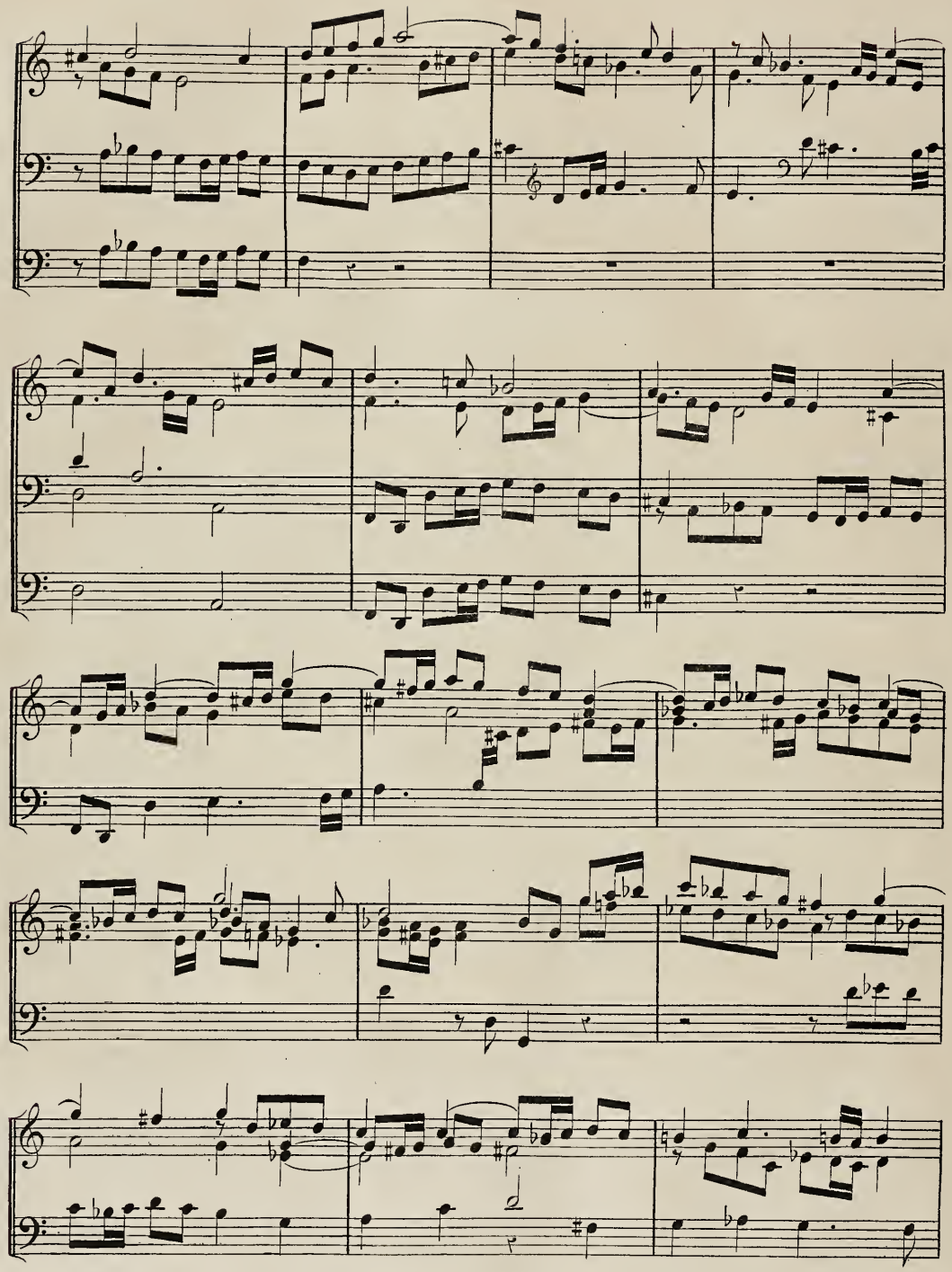
POUR ORGUE SCARLATTI.

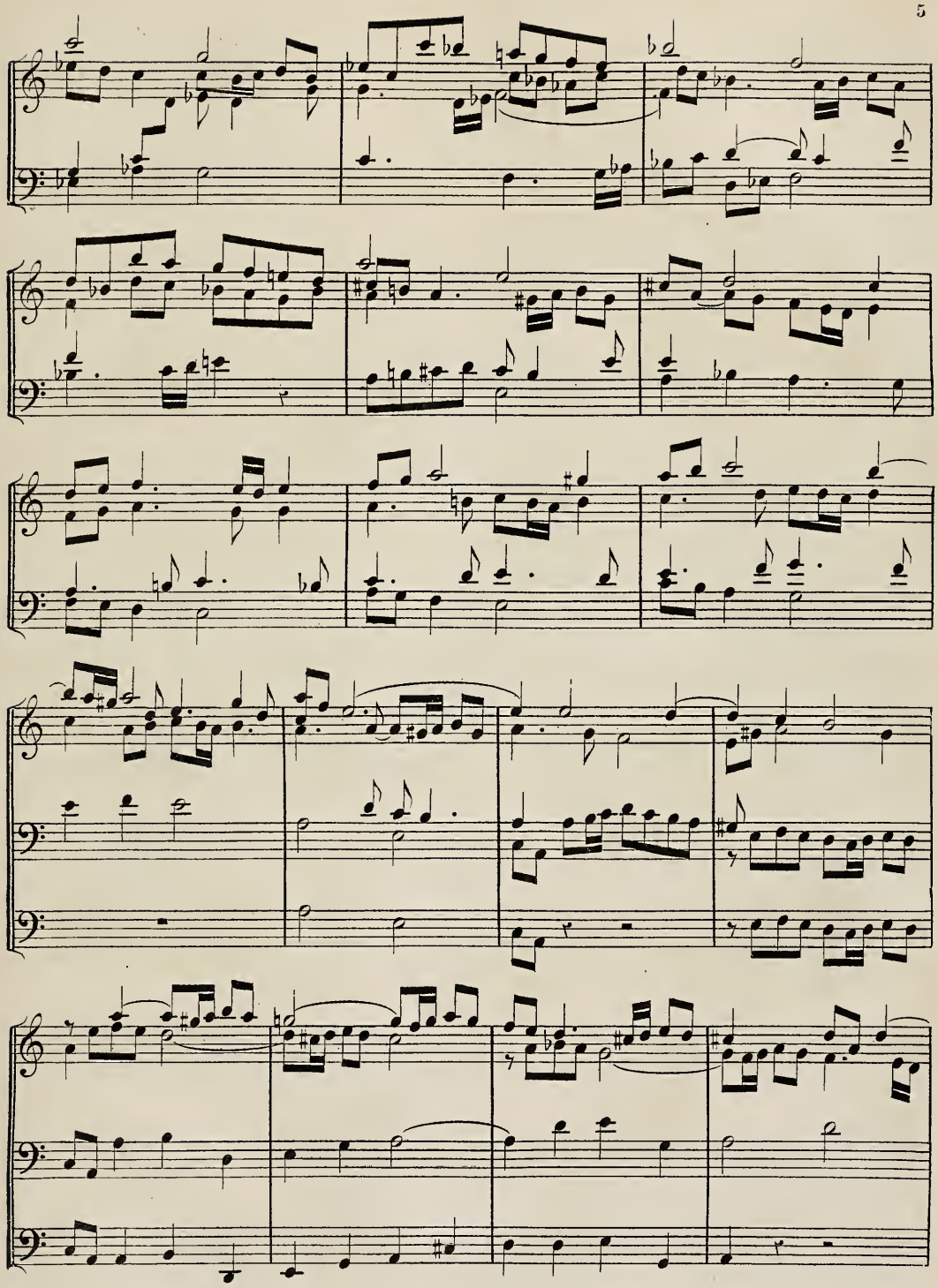
Andante Moderato. ♩ = 60.

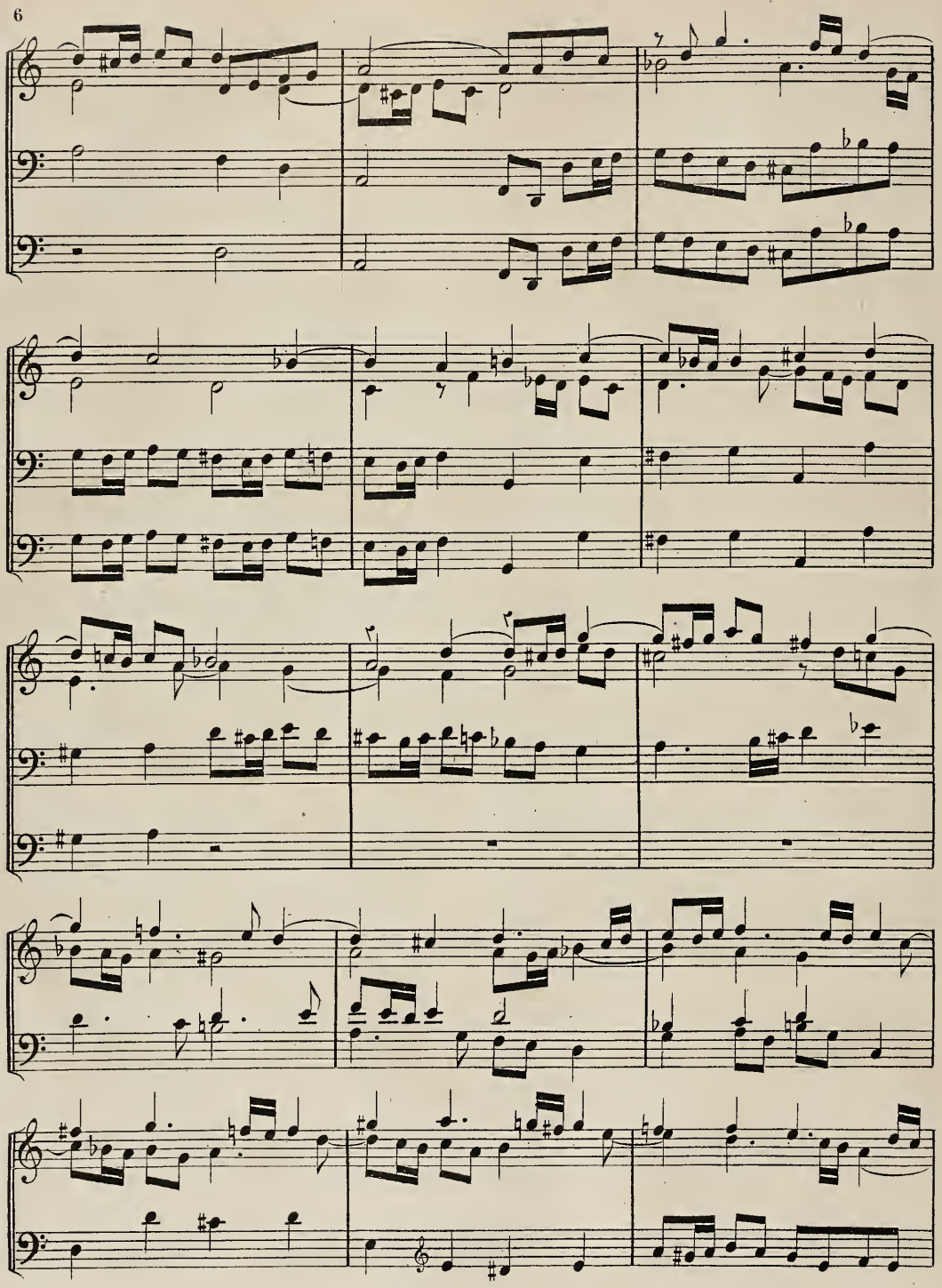
ORGUE.

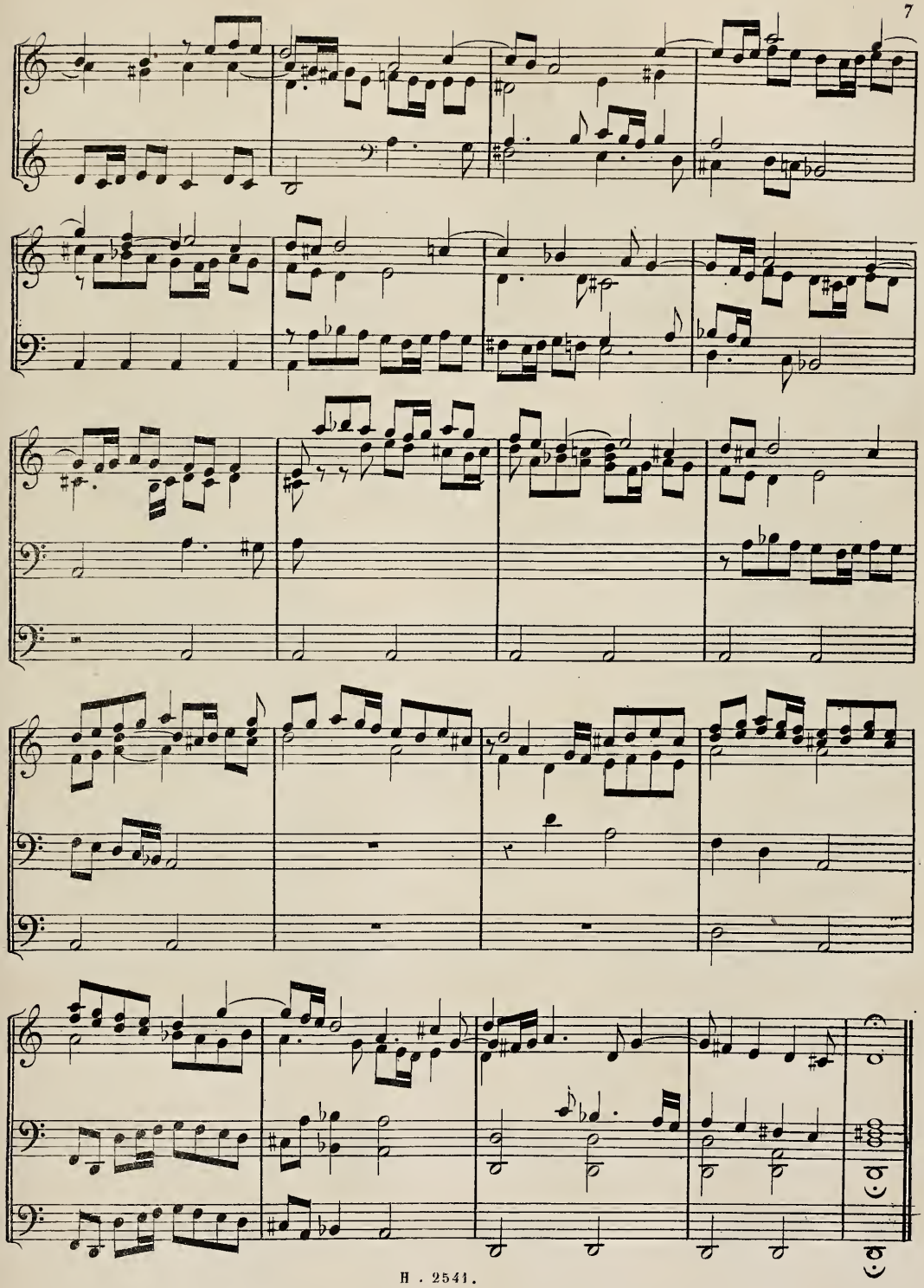
MÉNESTREL, 2 bis r. Vivienne. H. 2541. Imp: Thierry, 1 cité Bergère

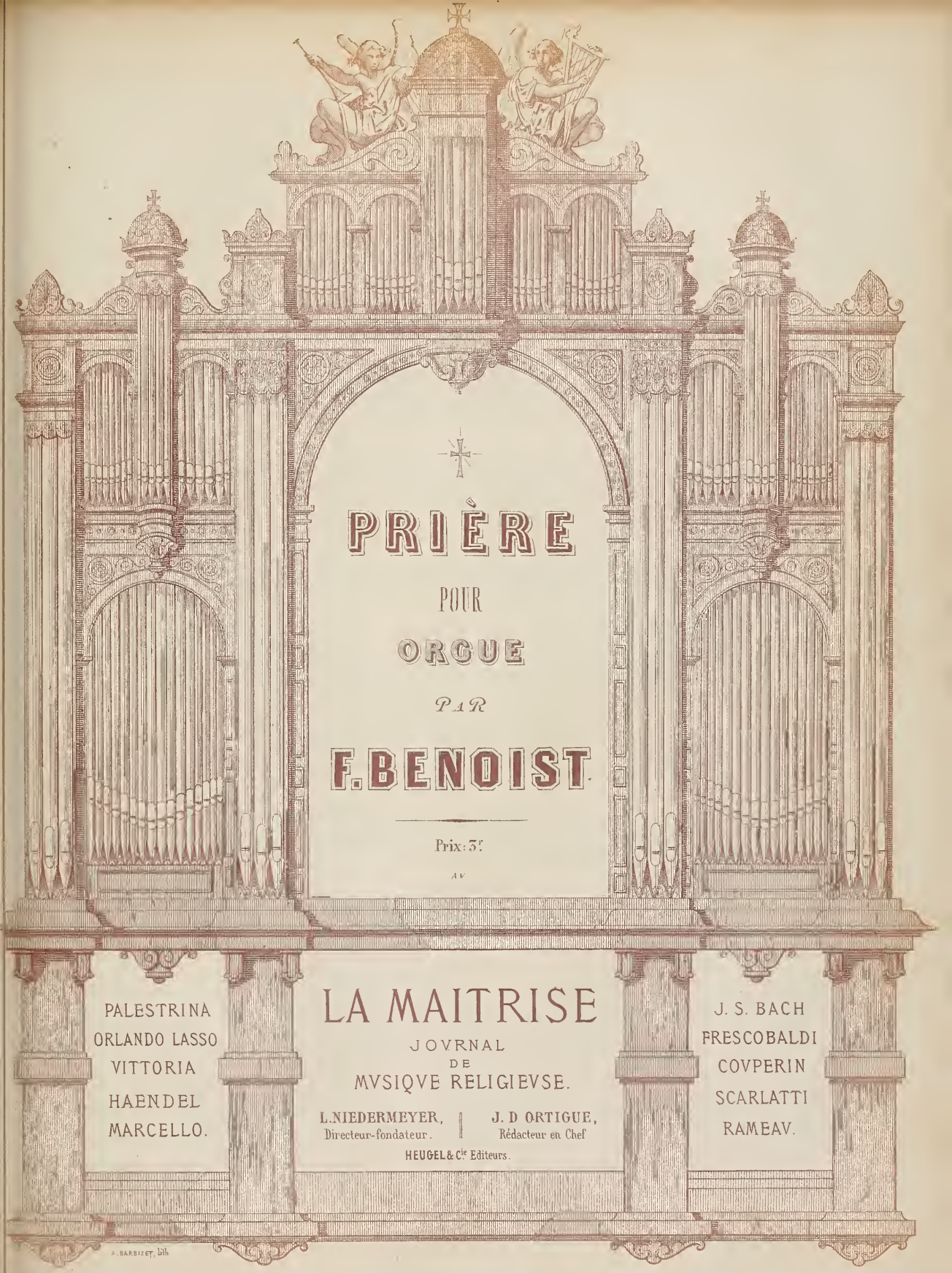








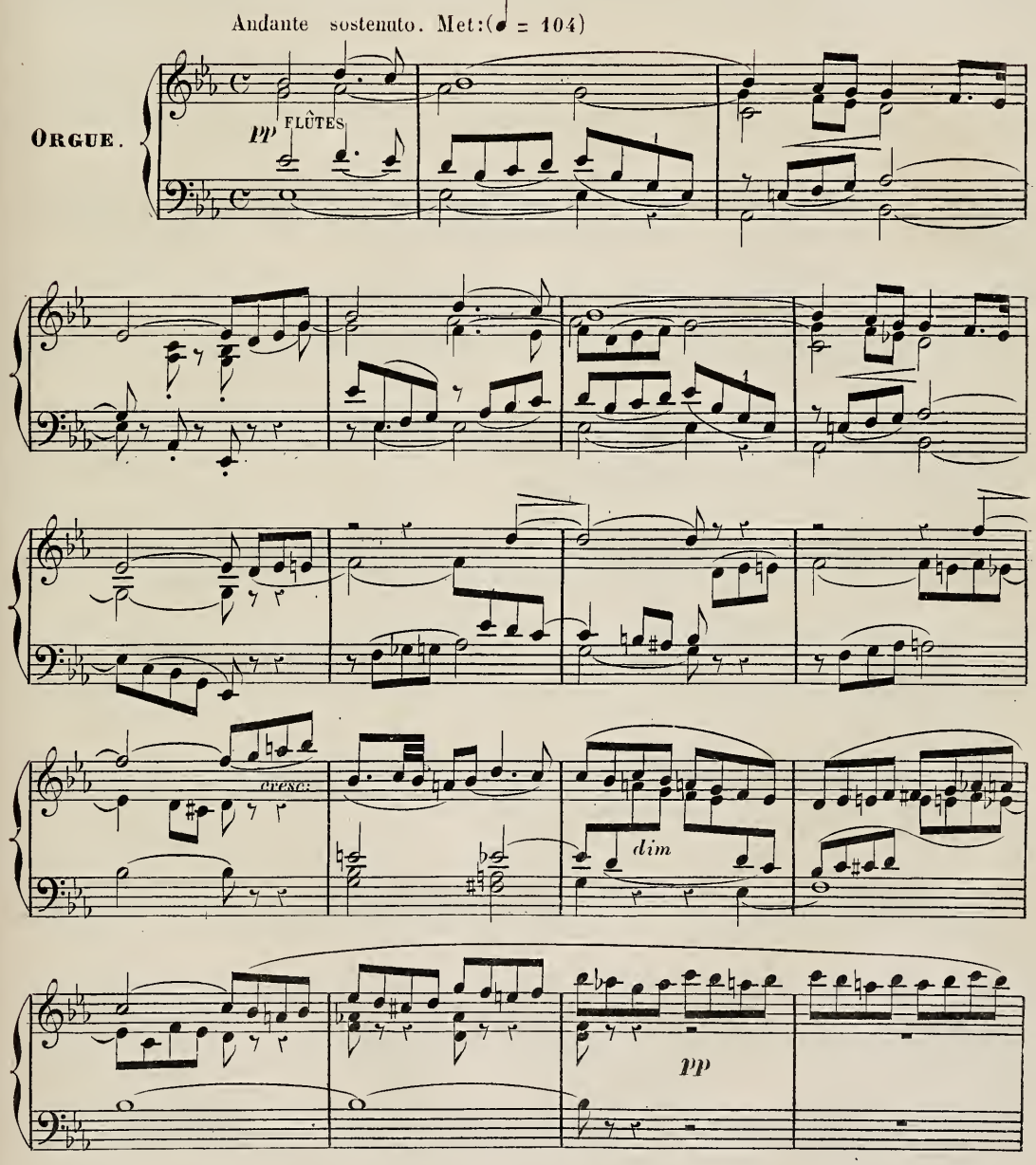




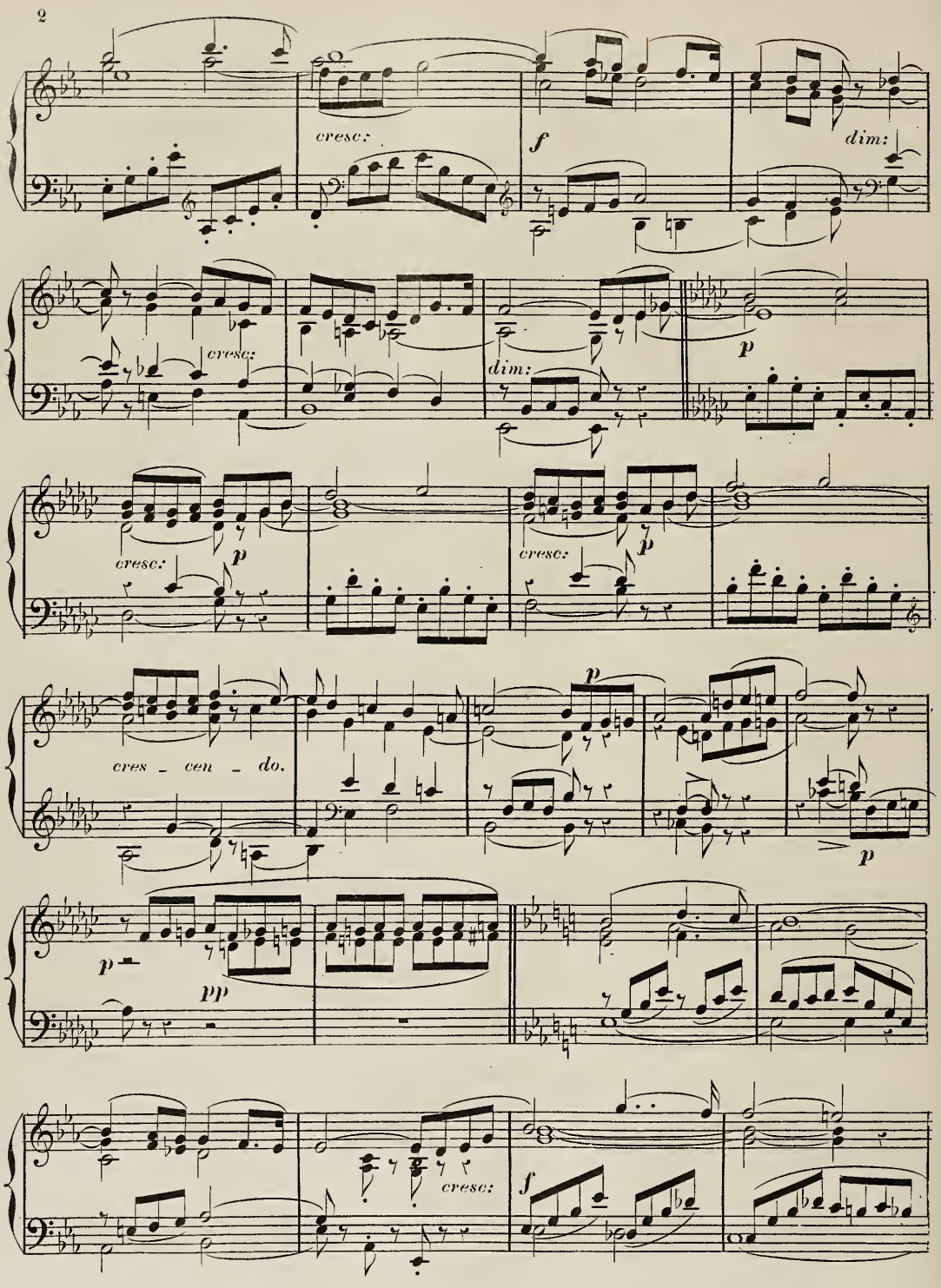
PARIS, AU MÉNESTREL, 2 bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

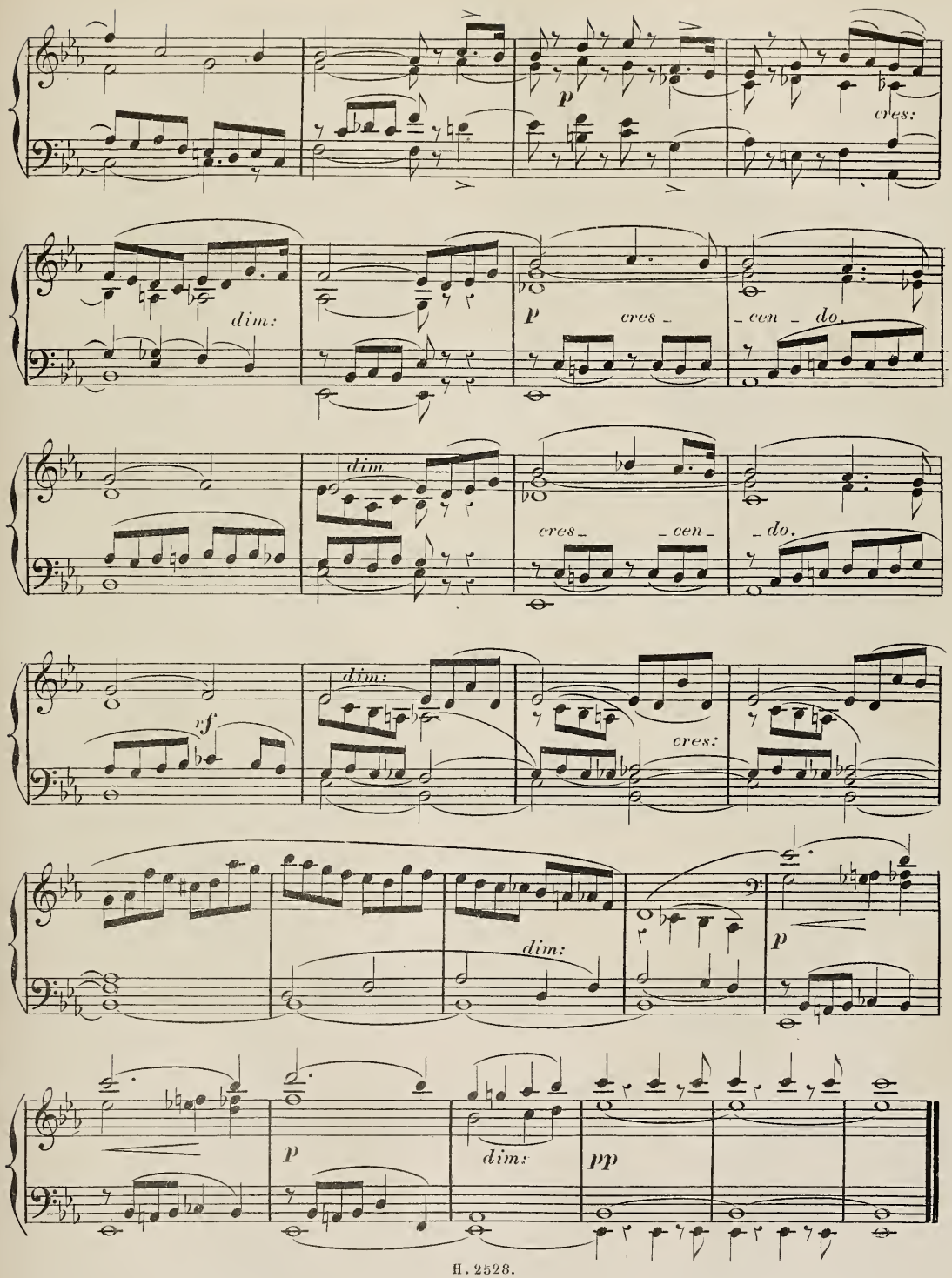
PRIÈRE

POUR ORGUE. F. BENOIST.



Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis r. Vivienne. H.2523. Imp: Thierry, 1 cité Bergère.


cresc:
f
dim:
cresc:
dim:
p
cresc:
p
cresc:
p
cres - cen - do.
p
p
p
pp
cresc:
f

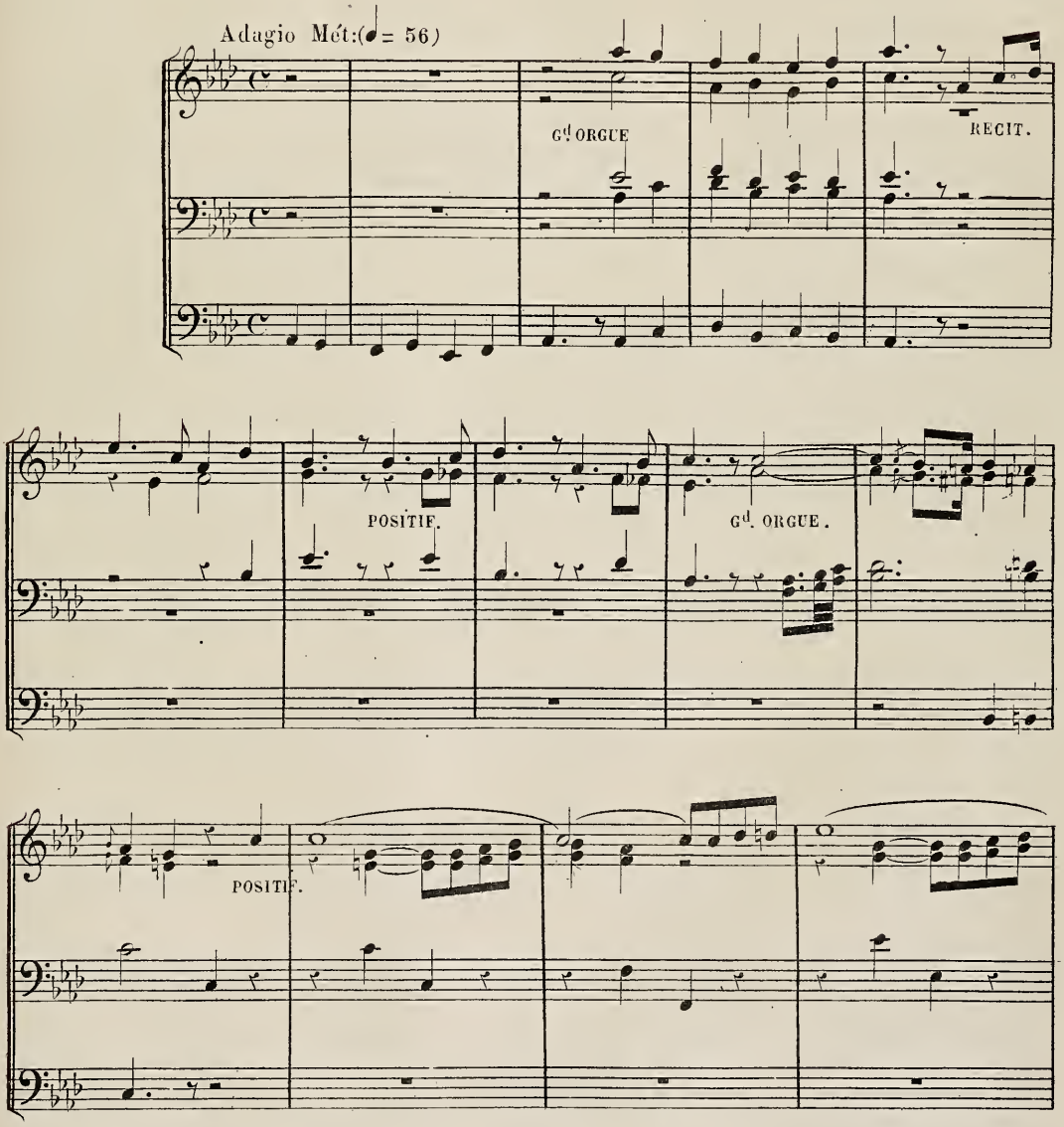

p
cres:
dim:
p
cres
cen
do.
dim
cres
cen
do.
sf
dim:
cres:
dim:
p
p
dim:
pp

PARIS, AU MÉNESTREL, 2 bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

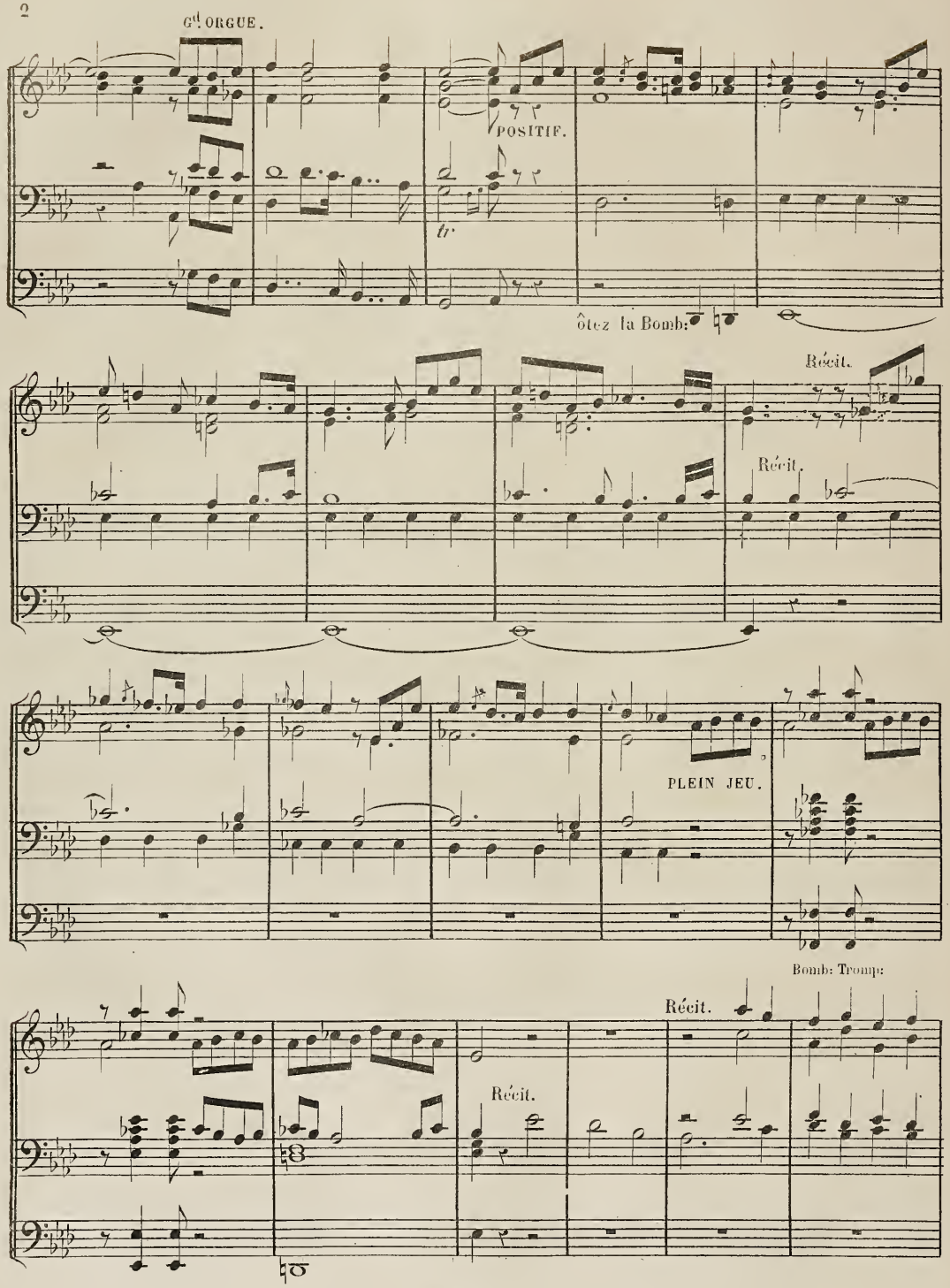
OFFERTOIRE

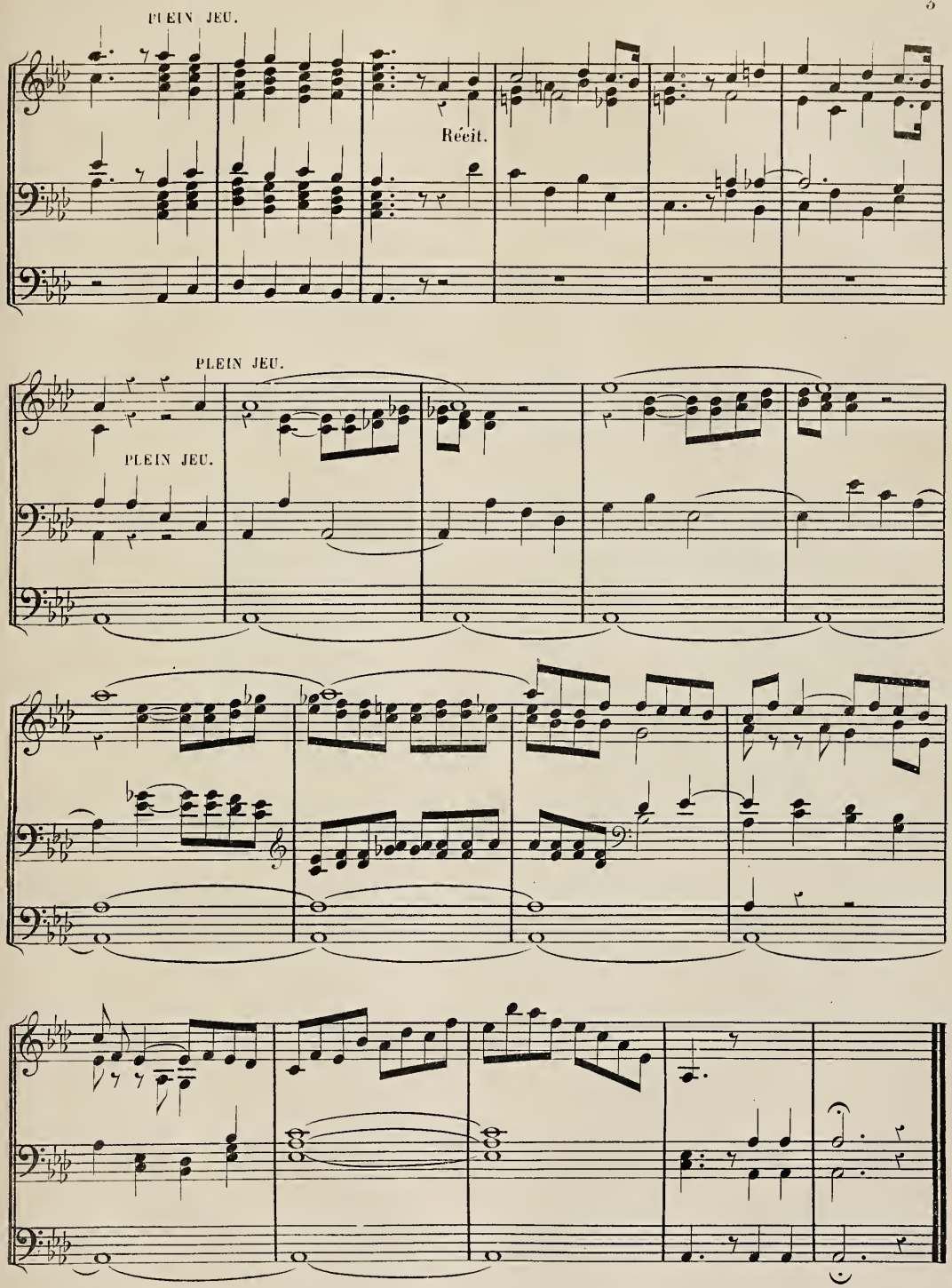
POUR ORGUE. L. NIEDERMEYER.

Grand orgue: plein jeu. – Positif: tous les fonds de 8 pieds. – Récit: Flûtes harmoniques de 8 et de 4 p: Pédale: Flûtes et bourdons de 16 et de 8 pieds. Bombarde et trompette de 8 pieds.



Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis, r. Vivienne. H. 2515. Imp: Thierry, 1, cité Bergère


Gd. ORGUE.
POSITIF.
tr.
ôtez la Bomb:
Récit.
Récit.
PLEIN JEU.
Bomb: Tromp:
Récit.
Récit.


PLEIN JEU.
Récit.
PLEIN JEU.
PLEIN JEU.

1re Année. — N° 5. 15 Août 1857.

LA MAITRISE

JOURNAL

DE

MUSIQUE RELIGIEUSE.

L. NIEDERMEYER
Directeur-fondateur.

J. D'ORTIGUE
Rédacteur en chef.

.... Ut non esset dispar ordo psallendi, quibus erat compar ardor credendi.
CONTR. SYNOD. GRÆC.

Un numéro par mois, — paraissant du 10 au 15, — contenant une feuille de texte et six morceaux de CHANT et d'ORGUE, dus aux maîtres contemporains, ou empruntés aux chefs-d'œuvre classiques, reproduits avec la plus grande correction et accompagnés de notices et notes sur leur origine et leur exécution.

HEUGEL et Ce, éditeurs.

CONDITIONS D'ABONNEMENT :

1° **ABONNEMENT COMPLET, Texte, Orgue et Chant réunis**, un an, 12 livraisons, renfermant 72 morceaux : messes, motets, psaumes, etc., offertoires, antiennes, communions, etc. — Paris : 30 fr. — Province : 36 fr. — Étranger : 42 fr.

2° **Chant** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

3° **Orgue** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

Texte seul. — Paris et Province : 6 fr. — Étranger : 8 fr.

Adresser franco un bon sur la poste à **MM. HEUGEL et Ce**, éditeurs du **Ménestrel**, Aux bureaux de **la Maîtrise**, 2 bis, rue Vivienne.

Typ. Charles de Mourgues frères, rue Jean-Jacques Rousseau, 8. — 4463.

SOMMAIRE DU N° 5.

TEXTE.

I. Lettres sur le mouvement liturgique romain en France, durant le XIXe siècle; III, l'abbé JOUVE, chanoine de Valence. — II. Des caractères de la musique d'orgue et des qualités de l'organiste; lettres à un homme d'église, II, STÉPHEN MORELOT. — III. École de musique religieuse dirigée par M. Niedermeyer; distribution des prix; année scolaire 1856-57. — IV. De la musique religieuse en Belgique, EDM. GRÉGOIR. — V. Manuel de psalmodie en faux-bourdon, disposé dans un ordre nouveau, clair et facile, par M. Stéphen Morelot, J. D'O. — VI. Nouvelles. — VII. Chronique musicale de la presse.

MUSIQUE DE CHANT.

I. PALESTRINA. *Gloria* de la messe *Æterna Christi munera*, à 4 voix.
II. PRINCE DE LA MOSKOWA. *Ave verum* à 4 voix.
III. L. NIEDERMEYER. *O Salutaris*, pour deux soprani et un contralto.

ORGUE.

I. FRESCOBALDI. Alla detta *la Frescobalda*.
II. G. SCHMITT. Offertoire.
III. L. NIEDERMEYER. Trio.

LETTRES

AU RÉDACTEUR EN CHEF DE LA MAITRISE

SUR

LE MOUVEMENT LITURGIQUE-ROMAIN EN FRANCE,

DURANT LE XIXe SIÈCLE.

III.

Valence, 12 juillet 1857.

Mon cher ami,

Dans ma dernière lettre, je vous ai annoncé quelques détails sur l'état de la question liturgique en France, vers la fin de l'année 1848. A cette époque intermédiaire, le mouvement romain s'était déjà sensiblement manifesté. En effet, outre les 12 diocèses que j'ai signalés comme étant restés constamment fidèles au romain, nous en comptons 11, qui, dès 1838, s'y étaient rangés définitivement, savoir: Alger (diocèse de nouvelle création), en 1838; Langres, en 1839; Périgueux, en 1844; Gap, en 1845; Rennes, en 1846; Saint-Brieuc, Troyes, Montauban, Vannes et Tarbes, en 1847; enfin, Reims, pour le rituel, en novembre 1848, ce qui donne pour cette dernière date un total de 23 diocèses acquis définitivement à la liturgie de Rome, tandis que 30 autres conservaient le parisien plus ou moins modifié; et comme il y avait alors 81 diocèses en France (1), il en restait 24 partagés entre 20 rits différents.

On le voit, la confusion liturgique, pour avoir diminué par l'accession pleine et entière de 11 diocèses au romain, n'en était pas moins encore très-grande à l'époque dont il s'agit, c'est ce qui faisait dire à M. du Lac : « Les 81 diocèses de France forment 15 provinces ecclésiastiques; mais sous le rapport liturgique, il n'y a pas moyen de les classer par métropoles, ni même de tracer aucune division géographique; les diocèses d'une même liturgie sont quelquefois éloignés, quelquefois rapprochés les uns des autres. Telle liturgie, exclue des églises voisines, est reçue par une église lointaine, on ne sait comment ni pourquoi. Le parisien saute du Nord au Midi, de l'Est à l'Ouest; la confusion est complète (2). »

Pour s'en convaincre, il suffit de considérer que, sur les

(1) Les trois nouveaux évêchés des colonies et celui de Laval n'étaient point encore érigés.

(2) La liturgie romaine et les liturgies françaises, 410, 419.

15 provinces ecclésiastiques de France, il n'en existait pas une seule qui eût un rit commun à tous les diocèses formant sa circonscription. Dans celle de Paris, qui comprend 6 diocèses, il y avait 4 liturgies différentes; dans celle d'Aix il y avait, pour 7 diocèses, 2 liturgies; dans celle d'Albi, pour 5 diocèses, 3 liturgies; dans celle d'Auch, pour 4 diocèses, 3 liturgies; dans celle d'Avignon, pour 5 diocèses, 3 liturgies; dans celle de Besançon, pour 7 diocèses, 4 liturgies; dans celle de Bordeaux, pour 7 diocèses, 3 liturgies; dans celle de Bourges, pour 6 diocèses, 5 liturgies; dans celle de Cambrai, pour 2 diocèses, 2 liturgies; dans celle de Lyon, pour 6 diocèses, 3 liturgies; dans celle de Rennes, pour 5 diocèses, 6 liturgies; dans celle de Rouen, pour 5 diocèses, 3 liturgies; dans celle de Sens, pour 4 diocèses, 4 liturgies; dans celle de Tours, pour 8 diocèses, 4 liturgies. Total, en éliminant les 23 diocèses qui suivaient déjà le rit romain, 20 liturgies diverses pour 58 diocèses seulement.

Ces 58 diocèses se trouvaient avoir ensemble 3 liturgies de plus que toutes les églises et tous les ordres religieux de l'univers catholique réunis, avec cette différence capitale, que celles des églises et des ordres religieux remontent aux premiers siècles du christianisme, qu'elles comptent parmi leurs auteurs les saints les plus illustres et pas d'hérétiques; qu'elles furent établies conformément aux lois canoniques alors en vigueur; qu'elles ont pour caractère l'unité et la stabilité, et qu'elles sont garanties par l'autorité infaillible du Saint-Siége et de l'Église qui les avoue et les reconnaît; tandis que les 20 liturgies particulières, encore usitées en France en 1848, ne remontaient point au-delà des XVIIIe et XIXe siècles (1); comptaient parmi leurs auteurs des écrivains suspects, des hérétiques reconnus, et pas de saints (2); avaient été établies par une violation flagrante des lois canoniques alors en vigueur; avaient pour caractères la contradiction et la variation, et n'étaient garanties que par l'autorité faillible des évêques, le Saint-Siége et l'Église ne faisant que les tolérer (3).

« On a beau », disait encore M. du Lac, « chercher dans les annales du christianisme, on ne trouve pas que jamais aucune église ait dû sa liturgie, ses prières, ses cantiques, ses hymnes, ses actions de grâces à des excommuniés, à des schismatiques, à des hérétiques, à des apostats.

« Rassemblant toutes ces oppositions en une seule, je ne vois dans le présent, je ne vois dans le passé rien de semblable, rien d'analogue, si ce n'est peut-être l'état anarchique des premières années du XVIe siècle, état solennellement flétri par le concile de Trente, qui en décréta la suppression, état condamné par le souverain Pontife, qui le fit cesser et qui le décrivait en ces termes :

« Cette détestable coutume s'est glissée dans les provinces, « savoir : que, dans les églises qui, dès l'origine, avaient, « aussi bien que les autres, l'usage de dire et de psalmodier « les heures canoniales suivant l'ancienne coutume ro- « maine, chaque évêque s'est fait un bréviaire particulier, « déchirant ainsi, au moyen de ces nouveaux offices dis- « semblables entre eux et propres, pour ainsi dire, à « chaque évêque, cette communion qui consiste à offrir au « même Dieu des prières et des louanges en une seule et « même forme » (1).

« Néanmoins, la situation est aujourd'hui incomparablement meilleure que dans le dernier siècle et dans les quarante premières années de celui-ci, et elle tend visiblement à s'améliorer chaque jour », et cela, par *l'unité* diocésaine qui se fait à peu près partout, par l'impossibilité reconnue de *l'unité nationale* non moins que de *l'unité métropolitaine*. « Enfin, le retour des esprits aux doctrines romaines, les discussions dont la question liturgique a été l'objet, les savants écrits qu'elle a suscités, et, par dessus tout, le dévouement des évêques français au Saint-Siége, les avertissements paternels et répétés des souverains Pontifes Grégoire XVI et Pie IX, les exemples donnés par douze églises qui, dans l'espace de neuf années, sont successivement revenues à la liturgie romaine, toutes ces causes ont imprimé un mouvement que rien n'arrêtera désormais, et, on peut le prédire à coup sûr, dans un temps donné, toutes les églises de France seront, comme elles l'étaient avant le XVIIIe siècle, en communion parfaite de rites et de prières avec l'église romaine, et, par elle, avec l'immense majorité des églises catholiques de tout l'univers » (2).

N'oublions pas que ces paroles prophétiques portent la date de 1848-49. Maintenant que huit ans à peine se sont écoulés depuis qu'elles ont été prononcées, nous pouvons voir de nos propres yeux si elles ont eu leur plein accomplissement. Dans ce court espace de temps, le mouvement liturgique a été si rapide, si général, que déjà, à la fin de 1855, les diocèses non romains étaient en minorité, au rebours de ce qui existait en 1849, comme nous venons de le voir plus haut. On en jugera par la nomenclature suivante de ces diocèses, dont nous puisons les éléments dans le dernier « Almanach du clergé de France », publié en janvier 1856 : Albi, Angers, Auch, Autun, Bayeux, Bayonne, Beauvais, Belley, Besançon, Chartres, Clermont, Coutances, Dijon, Évreux, Grenoble, Limoges, Lyon, Le Mans, Meaux, Mende, Metz, Nancy, Nantes, Nîmes, Orléans, Pamiers, Paris, Le Puy, Rouen, Séez, Toulouse, Tours, Tulle, Verdun, Viviers; en tout 35 diocèses, sur 85 dont se compose la France ecclésiastique, en y comprenant Alger et les colonies (3).

Mais, de cette liste des 35 diocèses, il faut encore distraire ceux qui, durant 1856 et l'année courante ont embrassé le rit romain, soit en principe, comme Rouen, Paris, Tours, Viviers, soit en réalité, comme Albi, Angers, Besançon, Nîmes, etc., en sorte qu'actuellement on peut dire que les diocèses non romains ne forment plus qu'une exception qui tend à se resserrer de jour en jour dans les plus

(1) La plus ancienne, celle d'Orléans, date seulement de 1693; celle de Paris est de 1736, et on en a fabriqué jusqu'en 1835.

(2) On en jugera par les noms suivants; parmi les évêques : Pavillon, d'Aleth; Bossuet, de Troyes; de Caylus, d'Auxerre; Montazet, de Lyon; parmi les faiseurs : Petit-Pied, le Tourneur, De Vert, Fomard, Vigier, Robinet, Jacob, prêtres; J.-B. Santeul, diacre; Le Brun des Marettes, Mésengny, acolytes; Coffin et Raudet, laïques (Institutions liturgiques de dom Guéranger, chap. XVII, XVIII).

(3) La liturgie romaine et les liturgies françaises, p. 407-420.

(1) Saint Pie V, dans la bulle *Quod a nobis*.

(2) La liturgie romaine et les liturgies françaises, p. 420-422.

(3) Les 85 siéges se décomposent en 15 archevêchés et 70 évêchés.

étroites limites, à tel point qu'elle finira par devenir imperceptible.

C'est ainsi que, dans le bref intervalle d'une quinzaine d'années, s'est opéré en France, par la seule force du droit commun, exposé et défendu avec autant de courage que de talent, et surtout par l'effet des exhortations persévérantes du Saint-Siége, un des mouvements liturgiques les plus extraordinaires que les annales de l'église aient eu à enregistrer. Jusqu'à présent nous ne l'avons considéré que dans sa généralité. Maintenant nous allons porter notre attention sur un point qu'il a soulevé et qu'il devait nécessairement soulever, je veux dire la question du chant liturgique. C'est elle qui nous préoccupera désormais.

L'abbé Jouve, *Chanoine de Valence.*

DES CARACTÈRES DE LA MUSIQUE D'ORGUE

ET

DES QUALITÉS DE L'ORGANISTE.

Lettres à un homme d'église.

II.

L'examen rétrospectif auquel je vous ai convié ne saurait, comme vous le pensez bien, Monsieur, embrasser les questions d'origines, sans sortir du cadre que je me suis tracé. Laissant donc de côté tout ce qui n'est que du domaine de l'archéologie, il me suffira de constater avec vous que l'introduction de l'orgue dans les églises d'Occident, au IXe siècle, est contemporaine des premiers essais connus de musique à plusieurs parties, lesquels ne portaient point alors d'autre nom que cet instrument lui-même, *organum;* d'où il est difficile de ne pas inférer, quoiqu'on n'en ait pas jusqu'à présent de preuve positive, que c'est précisément la faculté de se rendre compte, au moyen de l'orgue, de l'effet de plusieurs sons divers simultanément entendus, qui a révélé la possibilité même de ce genre de musique, dont on n'a pu encore établir d'une manière certaine l'existence dans l'antiquité. A ce point de vue, il n'est pas sans intérêt de remarquer que l'Église orientale, qui n'a jamais admis l'orgue dans sa liturgie, n'a jamais non plus fait usage du chant à plusieurs parties. Sauf la chapelle impériale de Russie, où la musique moderne a été introduite avec un goût, une magnificence et surtout (faut-il le dire?) avec un sentiment des convenances dont nos propres églises nous donnent trop rarement aujourd'hui le spectacle (1), les schismatiques de l'Orient sont demeurés, en ce point, ce qu'ils étaient au temps de Photius. Une preuve curieuse de ce fait, c'est la manière dont parlait encore, il y a peu d'années, de notre système de musique européenne, un prélat de l'Église grecque, auteur d'un traité de théorie musicale qui a de la réputation parmi ses compatriotes :

Nous ne saurions, dit-il, trouver le moindre plaisir dans cette sorte d'harmonie (1). » Et c'est là tout ce qu'il trouve à dire d'un art qui tient une si grande place dans les jouissances des nations les plus civilisées.

Mais qui ne connaît l'art byzantin et son imperturbable immobilité? Qui ne sait, pour parler de la peinture, par exemple, que les artistes aux pinceaux desquels on doit ces représentations hiératiques, dépourvues de naïveté et de vie, ces figures raides et amaigries, d'un coloris sans éclat comme sans profondeur, sont esclaves de certaines traditions, scrupuleusement consignées dans des manuels à leur usage, qui règlent minutieusement l'ordonnance comme les moindres détails de la composition? En sorte que rien n'est abandonné à l'inspiration personnelle, ni la diposition des figures, ni le type propre à chacune d'elles, ni même les procédés techniques dont le peintre doit faire usage. Le maintien de ces traditions, qui remontent à plusieurs siècles, interdisant à l'art toute espèce de mouvement et de progrès, a produit cette conséquence singulière : c'est que l'œil le plus exercé ne saurait saisir aucune différence entre une œuvre d'hier, et une autre vieille de quatre ou cinq cents ans. Or, une immobilité toute semblable se fait remarquer dans l'état du chant religieux, et même dans la manière très-imparfaite de le représenter aux yeux, aussi bien que dans toutes les autres formes du culte divin, tel que le pratiquent les chrétiens orientaux. Faut-il donc s'étonner si, obstinément attachés aux usages de l'Église primitive, qui s'interdisait l'emploi des instruments de musique, ils ont refusé à l'orgue lui-même l'accès de leurs temples, tandis que ceux d'entre eux, qui, sans abandonner leurs rits, reconnaissent la suprématie de la Chaire romaine, ont pu tempérer en ce point la rigueur de leur discipline liturgique? Aussi la destruction des orgues, dans les églises du rit grec uni, figure-t-elle au nombre des actes de violence commis au nom de l'orthodoxie moscovite, lorsque celle-ci voulut, en ces derniers temps, faire rentrer de force dans son giron la partie de la nation polonaise qui appartenait à ce rit (2).

Une pareille immobilité ne pouvait convenir aux intelligentes populations de la chrétienté occidentale, non plus qu'à cet esprit sagement progressif qui est un des caractères les plus remarquables de l'Église catholique. Chez elle, en effet, le respect de la tradition n'a jamais cessé de se concilier avec un certain mouvement, qui est le signe même de la vie, et qui fait participer au bénéfice des progrès de l'esprit humain et des découvertes que le temps amène avec lui. Dire combien une pareille conduite a contribué à l'avancement des arts en Europe, ce serait insister sur un lieu commun. En ce qui concerne la musique, les acquisitions qu'elle a faites durant le moyen-âge et dans les temps modernes se résumant dans la découverte de l'harmonie et dans les divers perfectionnements et modifications dont elle a été le principe, on peut dire que l'Église, en installant dans ses temples l'instrument grandiose qui est, pour ainsi dire, le symbole matériel et palpable de cet ordre nouveau, a, par là même, conféré le droit de bourgeoisie à l'art qui en est issu, et, en assurant son avenir, donné le signal de ses progrès.

---

(1) Voir le recueil de morceaux à 3 et 4 parties, publié à Saint-Pétersbourg, en 1845.

(1) Οὔτε τὴν παρομικρὰν ἡδονὴν λαμβάνομεν ἀπὸ τὴν τοιαύτην ἁρμονικὴν συνῳδίαν. — Chrysanthe de Madyte, archevêque de Dyrrachium, Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς. Trieste, 1832.

(2) D. Guéranger, *Institutions liturg.*, t. II, p. 737.

L'histoire de l'orgue est donc inséparable de celle des autres branches de la musique religieuse. En outre cet instrument étant le type des autres instruments à clavier, auxquels il a servi de modèle et qui jouent un rôle considérable dans la musique séculière, on voit que son histoire touche par tous les points à celle de l'art musical. On ne pourrait, en se plaçant à un autre point de vue, se rendre compte de ses commencements. En effet, il faut traverser bien des siècles avant de le trouver en jouissance de ce rôle indépendant qu'il possède aujourd'hui. Borné d'abord à l'accompagnement du chant ecclésiastique et à la reproduction servile des premiers essais de composition à plusieurs voix, il ne figure guère dans cette période de l'histoire que par la mention des artistes qui se sont distingués par leur habileté à manier son clavier, si imparfait dans l'origine. Par là, se concilie l'existence d'organistes plus ou moins célèbres avec l'absence de musique spécialement écrite pour cet instrument. C'est ainsi, par exemple, que, dans la liste qui nous a été conservée des organistes de l'église Saint-Marc de Venise, depuis le commencement du XIVe siècle (1), on n'en trouve aucun qui ait laissé de la musique d'orgue avant Claude Merulo da Correggio, nommé à ces fonctions en 1557, et qui fut un des plus habiles organistes de son siècle. Le talent de ces artistes consistait alors, et a consisté longtemps encore, à réduire au clavier les motets, madrigaux et autres compositions vocales, à quatre et cinq parties ou plus, que la fécondité des maîtres de cette époque faisait éclore en si grand nombre, compositions remplies de formes savantes et compliquées, qui devaient les rendre très-difficiles à reproduire dans ces conditions, lors même que le goût du temps n'y eût pas fait introduire une foule d'ornements, variations et notes de passage dont on regardait l'emploi comme caractéristique du style propre aux instruments. C'est ce que l'on désignait alors sous le nom de *genre coloré* (2). Parmi les artistes qui se sont distingués dans ce genre de travail, figure un organiste d'Augsbourg, Jacques Paix, qui publia, durant la seconde moitié du XVIe siècle, plusieurs recueils de morceaux arrangés, ou, comme on dit aujourd'hui, *transcrits* de cette manière, d'après les œuvres des plus célèbres compositeurs du temps. Quant aux pièces spécialement écrites pour l'orgue, elles ne se distinguaient guère des pièces vocales ainsi réduites et modifiées; ce qui fait le fond des unes comme des autres, c'est cette tonalité vague que caractérisent l'emploi à peu près exclusif du genre diatonique et les cadences propres aux divers modes du plainchant, cette harmonie consonnante, que modifient seulement les dissonances dites *de prolongation*, et ces entrées successives de parties, qui étaient alors le seul moyen de jeter de la variété et conséquemment de l'intérêt dans le tissu d'une œuvre musicale. On se tromperait, si l'on croyait que, réduite à ces seuls éléments, la musique fût nécessairement impuissante à produire de grandes et fortes impressions. Celles que produisent encore aujourd'hui, lorsqu'elles sont convenablement exécutées, les œuvres d'un Palestrina, d'un Vittoria, d'un Roland de Lassus, écrites à la même époque et selon les mêmes lois de rhythme, d'harmonie et de tonalité, nous prouvent assez qu'en musique, comme dans les autres arts, le génie conserve toujours, indépendamment de toute convention de temps et de lieu, ses droits à l'admiration des hommes, à condition, bien entendu, d'avoir à son service des interprètes qui aient appris à parler sa langue et à la faire entendre à leurs contemporains. Toutefois, je n'irai pas jusqu'à prétendre que la musique d'orgue de cette époque soit aujourd'hui pour nous dans une condition aussi favorable que la musique vocale du même temps; et cela à raison des circonstances d'exécution qui ne sont par les mêmes dans les deux cas, des chanteurs exercés pouvant et devant sauver, par des nuances bien senties, la monotonie qu'engendrerait nécessairement une exécution froide et incolore des compositions vocales dont je parlais tout à l'heure, ce que ne permet point la nature même de l'orgue, si perfectionné qu'il soit de nos jours. J'ai peine à croire que cette considération, vaguement sentie au moins par les musiciens de ce temps-là, n'ait point contribué en quelque chose à hâter la transformation de la tonalité au XVIe siècle, transformation qui, ainsi que l'a observé M. Fétis, s'opéra bien plus rapidement dans le domaine de la musique instrumentale, et qui, jusqu'à nos jours, paraît avoir donné le branle aux progrès toujours croissants de ce genre de musique.

La gloire de cette innovation, qui changea complétement la face de l'art musical, était réservée à cette belle école de Venise, dont le génie paraît s'être tourné de bonne heure vers le côté expressif et passionné de la musique. Quoique ces tendances se manifestent déjà dans les compositions de Merulo et plus encore dans celles de ses illustres contemporains Jean et André Gabrieli, comme lui organistes de la Seigneurie de Venise, et comme lui auteurs de belles et intéressantes compositions pour l'orgue, ce n'était point à eux qu'il était réservé de découvrir le principe d'où sont sortis, comme autant de conséquences, tous les faits constitutifs de la tonalité et de l'harmonie modernes, je veux dire cet accord, très-vulgaire aujourd'hui, que les musiciens connaissent sous le nom de *septième de dominante*, accord dont le moindre d'entre eux fait usage à chaque instant, mais qui était une nouveauté des plus risquées, lorsqu'il fut employé, au commencement du XVIIe siècle, par Claude Monteverde, maître de chapelle de l'église de la Seigneurie. Ce fait important a été mis dans tout son jour par M. Fétis, et ce n'est pas le moindre service qu'il ait été donné à ce savant homme de rendre à l'histoire et à la critique musicales. Je ne sais toutefois s'il ne serait pas possible de faire remonter plus haut l'innovation dont il attribue toute la gloire à Monteverde, et qui avait été déjà signalée par le P. Martini, dans l'analyse qu'il a donnée du madrigal où ces hardiesses se sont produites pour la première fois (1). Peut-être en surprendrait-on au moins des velléités très-sensibles dans les compositions instrumentales des auteurs vénitiens que j'ai nommés plus haut; et le fragment même que M. Fétis a tiré d'une pièce d'orgue de

(1) Winterfeld, *J. Gabrieli und sein Zeitalter.*

(2) On trouve un exemple de ce genre d'arrangements dans le curieux ouvrage de Salomon de Caus, intitulé : *Les raisons des forces mouvantes* (Francfort, 1615), au 1er livre, qui traite de la construction des orgues. C'est un madrigal d'Alex. Striggio, compositeur de la fin du XVIe siècle, *mis en tablature* pour l'orgue, par P. Filippe (ou Philips), organiste des archiducs, à Anvers.

(1) *Saggio di contrapunto*, 2e part., 191.

Merulo, et qu'il a rapporté dans son *Traité d'harmonie* (1), pour établir l'identité fondamentale de système harmonique dans les productions tant vocales qu'instrumentales de ce temps, me semblerait au contraire de nature à faire croire que, même avant les innovations de Monteverde, il y avait entre ces deux genres de musique une différence plus tranchée que ne semble l'admettre le savant critique. La manière dont certaines notes de passage s'y trouvent employées, dans les traits destinés à varier l'harmonie, accuse de véritables dissonances frappées sans préparation, et dans lesquelles il est difficile de ne voir que des manières d'écrire hasardées et incorrectes.

Quoi qu'il en soit, le musicien qui, dès le commencement du XVIIe siècle, parut avoir le mieux compris quelles ressources prêtait à la musique instrumentale cette transformation de la tonalité, fut encore un organiste, Jérôme Frescobaldi, qui commença à se faire entendre vers 1614, dans l'église Saint-Pierre de Rome, à laquelle il resta attaché pendant la plus grande partie de sa carrière. Il fallait qu'à cette époque et dans ce pays le talent d'un habile organiste fût bien hautement apprécié, pour que celui-ci, homme de génie d'ailleurs, pût réunir aux pieds de son orgue, suivant le témoignage d'un contemporain, un auditoire de trente mille personnes. Ce n'était pas assurément ce que nous appelons aujourd'hui les *grands effets* de l'orgue, c'est-à-dire la sonorité de l'instrument élevée à sa plus haute puissance, soit par le système de sa construction, soit par la manière d'en combiner les jeux, qui pouvait procurer de tels succès à l'organiste du Vatican. Dans cette immense basilique, des orgues comme celles dont on y pouvait faire usage en 1614, privées de ces jeux éclatants dont nos orgues modernes se sont enrichies, et dotées de cette qualité de son maigre et ténue dont les facteurs italiens ont fidèlement gardé la tradition jusqu'à nos jours, étaient à peine de force à se faire entendre dans toute l'étendue de l'espace occupé par un pareil auditoire. Si tel est encore aujourd'hui l'effet des orgues que renferme cette même église (tant l'art du facteur a fait peu de progrès de l'autre côté des Monts), il en devait être ainsi, à plus forte raison, de l'instrument touché par Frescobaldi. Aussi ne peut-on s'empêcher de voir, dans l'admiration dont cet artiste a été l'objet de la part de ses contemporains, la preuve, non-seulement d'un talent dont la réalité est suffisamment attestée par ses œuvres écrites, mais encore et surtout du goût sévère et délicat d'un public capable de se passionner pour un genre de musique aussi dépourvu de ce qui, dans l'ordre actuel de nos idées, est mis au premier rang des moyens propres à impressionner la foule. Si l'on ajoute à cela que le style de ce grand organiste ne puisait ses moyens d'effet que dans la nouveauté et le caractère piquant des harmonies et dans le travail, poussé quelquefois jusqu'à l'abus, mais toujours ingénieux et élégant, des formes artificielles alors en usage dans toute espèce de musique, on s'étonnera que moins de trois siècles aient pu suffire à changer aussi radicalement les goûts d'un peuple. Dans ce même temple, où trente mille auditeurs se pressaient autour de l'orgue animé par le génie de Frescobaldi, une pareille musique, on peut l'affirmer, n'attirerait pas aujourd'hui trente personnes et en ferait fuir bien davantage.

Je ne parle ici que de l'Italie, et l'on sait tout ce que l'art sérieux a perdu de terrain dans ce pays; mais sommes-nous beaucoup plus avancés en ce point qu'on ne l'est de l'autre côté des Alpes, et les études auxquelles a donné lieu depuis quelque temps parmi nous l'histoire de la musique, ont-elles sérieusement entamé la routine invétérée du public et des artistes sur le goût desquels il règle le sien? Combien en est-il, parmi ceux mêmes qui passent pour habiles, qui connaissent, de nom seulement, l'organiste de Saint-Pierre de Rome, et à qui l'on persuaderait que les œuvres de ce vieux contrapuntiste sont dignes d'entrer en comparaison avec telles productions contemporaines qui seront oubliées demain, et dont la postérité ne connaîtra jamais l'existence?

STÉPHEN MORELOT.

(1) 5e Édit., 1853, p. 157, ex. 2. Le commencement de la 5e mesure de cet exemple est remarquable en ce que le *ré*, frappé par la main droite sur l'harmonie soutenue par la gauche, constitue un véritable accord de 7e de dominante.

ÉCOLE DE MUSIQUE RELIGIEUSE.

DIRIGÉE PAR M. NIEDERMEYER.

DISTRIBUTION DES PRIX.

Année scolaire 1856-57.

C'est le jeudi 30 juillet dernier qu'a eu lieu, dans l'École de musique religieuse, la distribution des prix aux élèves de cet établissement; M. de Contencin, conseiller d'État et directeur général des cultes, a bien voulu présider, comme il l'a dit avec grâce, au nom de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Cultes, et en son propre nom, cette intéressante solennité. Parmi les personnes qui assistaient à cette fête de famille, nous devons nommer M. l'abbé Martin de Noirlieu, le vénérable curé de Saint-Louis-d'Antin, qui a tant fait pour cette utile institution, et auquel elle doit tant de reconnaissance; MM. les abbés Ritouret, Abbadie et Laurier qui y dirigent l'enseignement religieux et littéraire, et enfin le jury d'examen de l'École.

M. de Contencin a ouvert la séance par un discours que nous sommes heureux de pouvoir communiquer à nos lecteurs, et où nous retrouvons avec plaisir les témoignages de la constante bienveillance dont le Gouvernement n'a cessé d'entourer l'École de Musique religieuse.

M. de Contencin s'est exprimé ainsi :

Messieurs,

Nous sommes habitués à nous voir dans toutes les circonstances où il peut être utile que l'administration supérieure témoigne de l'intérêt qu'elle porte à cet établissement. J'avais donc, de mon propre mouvement, pris la résolution de venir aujourd'hui me réunir à vous, quand S. Ex. M. le ministre l'Instruction publique et des cultes m'a chargé d'apporter ici l'expression réitérée de sa constante bienveillance pour une institution qui a si bien réalisé les espérances de son début, et si bien justifié la confiance que lui ont montrée les véritables amis de l'art.

L'*Ecole de musique religieuse*, nous pouvons bien le dire aujourd'hui, était née viable. Ce n'était pas une de ces créations aventureuses que le caprice du public fait vivre, et qu'il tue bientôt après; elle répondait à un besoin si évident, si vivement senti, que tout le monde avait compris qu'il devait suffire, à la pensée intelligente qui

en avait conçu le plan, du concours d'une volonté ferme et d'un dévouement désintéressé pour produire l'une de ces institutions qui se font vite connaître par leurs fruits, et dont le succès a pour gage les sympathies d'un public sérieux et éclairé.

Nous nous rappelons tous les circonstances, hélas! trop présentes encore, dans lesquelles votre honorable directeur a entrepris de rendre à la musique religieuse, à l'orgue et aux chants liturgiques, leur antique et auguste majesté, en formant comme une pépinière de jeunes maîtres de chapelle et d'organistes; c'était dans le moment même où un déplorable dilettantisme avait envahi toutes nos églises; où la musique profane répondait seule, en quelque sorte, au goût et aux désirs d'un certain nombre de membres du clergé; où l'orgue, si religieux et si solennel, ne parlait plus à ces âmes converties tout à coup aux mélodies théâtrales, et où les grandes et belles études du chant grégorien semblaient plus que jamais oubliées et proscrites.

L'*Ecole de musique religieuse* a courageusement associé ses efforts à ceux des artistes distingués, des éminents prélats, des ecclésiastiques dévoués à l'art chrétien, qui luttent depuis longtemps contre l'invasion de l'art mondain dans le domaine de l'Église, efforts auxquels une œuvre récente, que nous avons vue naître et se développer avec la plus vive satisfaction, *la Maîtrise*, a ouvert un centre d'action. Le programme de l'institution, comme le programme du journal, qui en est pour ainsi dire l'écho, inspire toute confiance. Les résultats obtenus par l'école sont aujourd'hui assez complets pour qu'il nous soit permis de nous féliciter de la résolution qui a été prise. Vous avez pensé, Messieurs, qu'il devait y avoir séparation complète entre l'étude de l'art religieux et l'étude de l'art profane, et les succès de vos élèves ont donné raison à votre manière de voir. Quand nous disons *l'art religieux*, nous ne sommes pas, bien entendu, exclusifs à la façon de certains admirateurs rigoristes de la musique ancienne, qui ne feraient grâce ni à Marcello, ni à Haendel, ni à Haydn, ni à Mozart; et, pour quiconque a entendu vos élèves, il ne reste plus aucun doute sur l'excellence de votre programme d'études et de votre méthode.

Quelques années à peine se sont écoulées depuis la fondation de cette intéressante maison, et déjà les nombreux diocèses où la véritable musique religieuse est en honneur se disputent les sujets que vous formez. Les évêques, qui déplorent plus que personne l'invasion du sanctuaire par de prétendus compositeurs et par une musique sans gravité ni onction, attendent impatiemment que vous leur envoyez des artistes dignes en tous points de la mission qu'ils veulent leur confier. Ce moment ne paraît pas éloigné, car, à en juger par les progrès de vos élèves, il en est plusieurs qui ne tarderont pas à avoir terminé le cours complet de leurs études.

A ce propos, laissez-moi, Messieurs, vous dire un mot d'une mesure que le ministre a récemment adoptée sur ma proposition : je veux parler du diplôme. La création du diplôme, ai-je besoin de le faire remarquer, est avant tout une preuve et la preuve la plus significative, que Son Excellence ait pu donner aux honorables directeur et professeurs de l'*Ecole de musique religieuse*, de sa confiance et de son estime. Elle est, en même temps, un témoignage de l'intérêt que l'administration supérieure entend prendre au jeune artiste au moment de son début officiel dans l'honorable carrière qu'il s'est ouverte par son application, son travail et sa conduite, et dans laquelle il se présentera muni d'un titre qui aura de l'importance partout et en tout temps. Le Ministre a voulu que je vous disse, Messieurs, qu'il fera veiller avec beaucoup de soin à ce que le diplôme soit toujours délivré avec les précautions les plus complètes. Le talent qu'il est destiné à constater ne peut cependant pas être le seul et unique titre à son obtention; la bonne conduite doit être aussi l'une des conditions *indispensables* que devra réunir l'élève qui aspirera à le recevoir. Je me propose d'assister aux épreuves qui précéderont la remise du diplôme ou de m'y faire représenter par l'un de mes collaborateurs, afin que l'on sache bien que l'administration ne s'associe pas légèrement aux attestations dont vos élèves seront munis. C'est le moins que l'on pouvait faire d'ailleurs pour reconnaître les soins si dévoués que donnent d'honorables et dignes ecclésiastiques à l'instruction morale et religieuse de ces jeunes gens; c'était un devoir pour nous, qui agissons au nom du gouvernement de l'Empereur, de rester fidèles à nos principes et de montrer que l'on peut aimer l'art avec passion, sans lui sacrifier jamais aucun des grands intérêts qui sont la sauvegarde de la société. Au reste, Messieurs, et c'est un hommage qui doit être rendu à votre sollicitude, vous ne vous êtes pas seulement montrés des maîtres habiles; les préoccupations du père de famille et du bon citoyen ont inspiré et dirigé vos soins, et les artistes que vous aurez formés pour l'Église seront toujours dignes du diplôme que nous leur délivrerons, parce qu'ils seront toujours fidèles aux principes qu'ils emporteront en quittant ces lieux.

Après cette allocution, qui a produit sur les professeurs et sur les élèves une vive et heureuse impression, M. le Directeur de l'École a appelé successivement, et dans l'ordre suivant, les noms des élèves auxquels des récompenses avaient été accordées.

ENSEIGNEMENT RELIGIEUX.

2e DIVISION.

1er Prix unique : M. FAURÉ, boursier du Gouvernement, pour le diocèse de Pamiers. — Accessit : M. VASSEUR, boursier du Gouvernement pour le diocèse d'Arras.

1re DIVISION.

Prix unique : M. DUC, du diocèse de Fribourg (Suisse). — Accessit : M. YUNG, boursier du Gouvernement pour le diocèse de Verdun.

COURS LITTÉRAIRES.

2e DIVISION.

Prix unique : M. GIGOUT, boursier du Gouvernement pour le diocèse de Nancy. — Accessit partagé : MM. DELLEVALLEZ, boursier du Gouvernement et de la paroisse de Saint-Louis-d'Antin pour le diocèse de Paris; VASSEUR, déjà nommé.

CLASSE DE LATIN.

1re DIVISION.

Prix unique : M. AUDRAN, boursier du Gouvernement pour le diocèse de Paris. — 1er Accessit : M. BERTRAND, boursier du Gouvernement et du Conseil municipal de la ville d'Arras, pour le diocèse de ce nom. — 2e Accessit partagé : MM. PERMANN, boursier du Gouvernement pour le diocèse de Strasbourg; MAGNER, boursier du Gouvernement pour le diocèse de Clermont-Ferrant.

CLASSE D'HISTOIRE ET DE LITTÉRATURE.

1re DIVISION.

Prix unique : M. BERTRAND, déjà nommé. — 1er Accessit : M. MAGNER, déjà nommé. — 2e Accessit partagé : MM. LIÉBER, boursier du Gouvernement pour le diocèse de Montpellier; AUDRAN, déjà nommé.

CLASSE D'ARITHMÉTIQUE ET DE GÉOGRAPHIE.

1re DIVISION.

Prix unique : M. FAUCON, boursier du Gouvernement et de la paroisse de Saint-Louis-d'Antin pour le diocèse de Paris. — Accessit : M. PERMANN, déjà nommé.

CLASSE DE SOLFÈGE.

Prix unique : M. FAURÉ, déjà nommé. — Accessit : M. BERNARD, boursier du Gouvernement pour le diocèse de Paris.

CLASSE DE PIANO.

2e DIVISION.

Il n'a pas été accordé de 1er prix. — 2e Prix : M. DELLEVALLEZ, déjà nommé.

L'usage ne permettant pas le rappel des seconds prix, et cette division n'ayant pas obtenu de 1er prix, le jury n'a

pu accorder de nomination aux élèves AUDRAN et DELANGLE qui ont déjà obtenu des seconds prix dans les concours précédents.

1re DIVISION.

Rappel de 1er prix : M. MAGNER, déjà nommé. — 1er Prix de l'année : M. YUNG, déjà nommé. — 2e Prix : M. THURNER, boursier du gouvernement, pour le diocèse de Strasbourg. — 1er Accessit : M. WACKENTHALER, boursier du Gouvernement pour le même diocèse. — 2e Accessit : M. GIGOUT, déjà nommé.

CLASSE D'ORGUE.

1re DIVISION.

1er Prix : M. MAGNER, déjà nommé. — 2e Prix : M. YUNG, déjà nommé. — Accessit partagé : M. BERTRAND, déjà nommé. — M. THURNER, déjà nommé.

CLASSE DE COMPOSITION.

2e DIVISION (HARMONIE).

Prix unique : M. JESSEL, boursier du Gouvernement pour le diocèse de Strasbourg. — 1er Accessit : M. TURNER, déjà nommé. — 2e Accessit : AUDRAN, déjà nommé.

1re DIVISION (CONTREPOINT).

Il n'a pas été accordé de 1er prix. — 2e Prix : M. YUNG, déjà nommé. — Accessit : M. WACKENTHALER, déjà nommé.

Après la proclamation des prix et des accessits, M. de Contencin n'a pas voulu se retirer sans témoigner encore aux élèves de l'École de musique religieuse l'intérêt avec lequel M. le Ministre de l'Instruction publique et des Cultes et lui-même veulent bien suivre leurs travaux.

DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE

EN BELGIQUE.

Un de nos honorables correspondants, M. Ed. Grégoir, nous écrit de Belgique :

Que vous dirai-je de la musique religieuse dans notre pays? Elle n'est pas, à vrai dire, dans une situation brillante, et l'on y trouve plus d'une tendance mauvaise, plus d'une pratique défectueuse à blâmer. A qui la faute? Un peu à tout le monde. A la mauvaise organisation des Maîtrises, à l'insuffisance de l'enseignement musical, à l'inexpérience ou aux habitudes funestes des maîtres de chapelle, qui ne savent pas choisir la musique dont ils doivent diriger l'exécution, au mauvais goût public, qui encourage la mauvaise musique, et qu'on tient plus à satisfaire qu'à redresser, et enfin, s'il faut le dire, à l'indifférence du clergé, dont la tâche sans doute est pénible et qu'absorbent d'autres soins, mais qui ne nous semble pas attacher assez d'importance à la bonne exécution de la musique d'église, et comprendre, comme il le faudrait, ce que cette bonne exécution peut avoir d'influence sur la dignité du culte et sur l'édification des fidèles.

Quoi qu'il en soit, il s'en faut de beaucoup que l'art religieux jouisse chez nous de la prospérité qu'il a conquise en Allemagne, en Hollande, en Suède et en Norwége, et que nous égalions les populations de ces contrées pour l'habileté de l'exécution et pour la sévérité du goût. Dans les grandes villes de la Belgique, à défaut d'un goût bien pur, on trouve au moins une exécution souvent satisfaisante, et, s'il y a beaucoup à reprendre, il y a aussi quelque peu à louer ; mais dès qu'on descend jusqu'aux villes de second ordre on assiste à un spectacle vraiment affligeant pour quiconque se fait une juste idée du caractère qui convient à la musique ecclésiastique. La mode et le désir d'imiter des églises plus importantes, plus riches et mieux pourvues, y appellent beaucoup trop fréquemment l'orchestre et le fracas de la musique instrumentale, ce qui, en tout état de cause, serait une habitude regrettable, car elle a pour conséquence inévitable de faire perdre le sentiment du chant liturgique, et d'en provoquer la décadence, en même temps que l'oubli et l'abaissement de l'art de toucher l'orgue, mais ce qui devient un oubli déplorable de toutes les convenances, lorsque, tous les éléments d'une bonne exécution manquant à la fois, l'inexpérience d'artistes imprudents court le risque de livrer à la risée publique des cérémonies respectables.

Dans les églises de village, où l'on ne peut plus penser, par bonheur, à introduire des orchestres, c'est le plain-chant naturellement qui doit dominer, sans exclure cependant la musique des bons auteurs. Si l'on compare, à ce que l'on trouve chez nous, ce qui se passe en Allemagne, en Suède, en Norwége, il faut bien avouer que la comparaison n'est pas à notre avantage. Dans ces pays c'est le peuple tout entier qui élève la voix vers Dieu, et des chants nobles et graves, répétés par cette masse imposante, ces mélodies simples, ces hymnes écrites dans l'étendue de toutes les voix et si bien adaptées aux paroles, sont réellement la manière la plus convenable et la plus religieuse de louer le Seigneur.

Malheureusement notre plain-chant belge manque de la gravité et de la noblesse qui forment le principal charme des modes ecclésiastiques. Il est surchargé de notes et de *neumes*, confus par moments, et dépourvu du caractère austère qui lui est indispensable. On y trouvera, par exemple, sur les voyelles *e* ou *i*, ou, sur des mots défavorables au chant, des groupes de notes qui obligent le chantre à répéter jusqu'à quatre fois la même syllabe ou la même lettre Et encore faut-il dire que nous avons fait des progrès et que c'était bien pire autrefois. Il y a quarante ans, nos chantres se permettaient d'introduire dans le plain-chant des fioritures, des fantaisies qui, pour ne rien dissimuler, étaient fort goûtées du public. Les religieuses mélodies de saint Grégoire devenaient des cavatines à roulades.

Ce que j'ai dit de la musique religieuse en général, s'applique tout naturellement à l'étude et à la pratique de l'orgue. Pendant longtemps ce magnifique et noble instrument était tombé parmi nous dans un oubli presque complet, et aujourd'hui encore qu'on cherche à en ranimer le goût, il ne remplit dans nos temples le plus souvent qu'un rôle accessoire et bien inférieur à celui qui lui appartient, et l'on ne saurait faire trop d'efforts pour rendre à cet utile auxiliaire du culte toute l'importance qui lui était autrefois accordée.

Toutefois, je vous l'ai déjà laissé pressentir, nous avons fait depuis quelques années, dans la pratique de la musique religieuse, des progrès qu'il ne faut pas exagérer, mais qui sont sensibles, et dont il faut tenir grand compte. La création des sept écoles normales des évêques, jointe aux efforts des Conservatoires belges et des deux écoles normales de l'État, a exercé sur cette branche de l'art une heureuse influence. En ce qui touche exclusivement l'étude de l'orgue, les élèves trouvent aux écoles normales un enseignement solide et suivi du plain-chant, de l'harmonie et du chant d'ensemble, et on leur fait exécuter les préludes des diverses écoles. Au Conservatoire de Bruxelles (les Conservatoires de Gand et de Liége n'ont pas reçu de classe d'orgue), on s'applique surtout à l'étude des préludes et des fugues des grands maîtres.

A la suite des organistes se forment peu à peu des facteurs d'orgues qui répandent en Belgique des instruments nouveaux pourvus de qualités estimables. Nous pouvons citer, dans cette importante industrie, des hommes qui déjà ont fait preuve de talent, et notamment MM. Merklin et Shutze, Loret, Agneesens et Van Dinter.

Enfin, gardons-nous d'oublier deux décrets publiés, l'un à une date déjà ancienne, en 1842, l'autre plus récemment, en 1853, par monseigneur le cardinal-archevêque de Malines, décrets à la sagesse desquels on ne saurait donner trop d'éloges, et qui déjà ont contribué à faire entrer dans une meilleure voie, en Belgique, l'art dont nous nous occupons.

Voici le décret de 1842; celui de 1853 le reproduit presque textuellement; c'est par cette citation que nous terminerons :

« *Décret concernant le chant et la musique d'église, fait à Malines, dans la Congrégation des doyens, le 26 avril 1842.*

« Il est manifeste, d'après les saints pères et les conciles, que le chant et la musique doivent être uniquement employés dans les

offices divins pour célébrer plus solennellement les louanges de Dieu, pour exciter les fidèles à adorer la majesté divine, et pour élever leurs cœurs aux choses célestes. C'est pourquoi nous recommandons instamment à MM. les curés de régler le chant, l'usage de l'orgue et des autres instruments dans les offices divins, de manière que ce but salutaire soit atteint : de faire cesser et d'éviter tous les abus qui y sont contraires ou qui répugnent d'une manière quelconque à la sainteté du culte divin.

« Si l'on fait usage de chant musical, MM. les curés auront soin qu'il soit grave, décent, suave et religieux, et ils veilleront à ce qu'on n'y mêle point des airs profanes ou qui respirent la légèreté, ni des pièces bruyantes, plus propres à dissiper qu'à émouvoir et à exciter les affections pieuses.

« Si l'on fait accompagner le chant par des instruments de musique, il faut qu'ils servent uniquement, d'après l'avis de Benoît XIV, à ajouter de la force au chant, afin que le sens des paroles pénètre mieux dans le cœur de ceux qui écoutent, que l'esprit des fidèles soit excité à la contemplation des choses spirituelles et à l'amour de Dieu. On doit donc prendre garde que les instruments ne couvrent la voix des chantres, ou n'étouffent, pour ainsi dire, le sens des paroles.

« Nous recommandons d'écarter de la musique sacrée tout ce qui est étranger à son but, tout ce qui ne sert qu'à satisfaire la curiosité ou le plaisir du public, ou à donner de la réputation aux auteurs. Nous défendons sévèrement d'introduire dans les églises les chants ou les airs de théâtre, la musique militaire ou mondaine.

« Nous ordonnons à MM. les curés d'expliquer avec soin tout ce qui précède aux organistes et aux maîtres de chant et de musique, et de leur recommander d'avoir constamment devant les yeux le but que l'Église veut obtenir par le chant et la musique. »

Ce décret, sagement conçu, a eu une grande influence sur la musique religieuse en Belgique.

Vous voyez qu'en Belgique, si nous n'avons pas le droit de chanter victoire, nous sommes cependant fondés à concevoir d'heureuses espérances sur le progrès que l'avenir nous promet.

Wyneghem près d'Anvers.

Edm. Gregoir,
Ancien professeur à une des écoles normales de l'État.

MANUEL DE PSALMODIE

EN FAUX BOURDON,

Disposé dans un ordre nouveau, clair et facile,

PAR M. STÉPHEN MORELOT.

In-8° oblong, chez Séguin, 1855.

Ainsi que nous l'avons annoncé, *la Maîtrise* se propose du publier quelques articles sur l'importante question de la psalmodie et de l'accentuation. En attendant, nous nous empressons de signaler à nos lecteurs un *Manuel de Psalmodie en faux-bourdon, disposé dans un ordre nouveau, clair et facile*, qui a été publié à Avignon, chez Séguin, en 1855. Disons tout de suite que, quant à l'harmonie de ces faux-bourdons, nous ne saurions l'adopter; nous la repoussons, sinon comme mauvaise en elle-même, du moins comme n'étant pas conforme aux lois de la tonalité ecclésiastique, telles que mon ami et collaborateur M. Niedermeyer et moi croyons les avoir exposées dans notre *Traité de l'accompagnement du plain-chant*. Cette réserve une fois faite, nous applaudissons de grand cœur à l'ingénieux mécanisme au moyen duquel l'exécution immédiate et instantanée de la mélodie a lieu à l'aide de ce *Manuel* qui se compose de deux parties, celle du texte et celle du chant. Le texte et le chant, mis en regard quel que soit le psaume et quel que soit le mode, n'offrent plus aucune difficulté aux choristes. L'*avis* qui termine ce *Manuel* dû aux soins de notre excellent collaborateur M. S. Morelot, contient les notions les plus utiles des règles de la psalmodie et de l'accentuation, telles qu'elles sont exposées dans les *Instituta patrum in scriptores*, de Gerbert.

J. D'O.

NOUVELLES.

— Nos lecteurs connaissent déjà la mort prématurée, plutôt qu'inattendue, qui nous a enlevé M. le prince de la Moskowa, mais *la Maîtrise* ne saurait passer sous silence un événement qui nous a été douloureux à plus d'un titre. Un double lien, en effet, nous rattachait à M. le prince de la Moskowa, et nous ressentons doublement le regret de sa perte. Le prince avait bien voulu accepter la présidence de la commission de surveillance attachée à l'École de musique religieuse fondée par l'un de nous; il avait fait plus; il avait embrassé avec chaleur l'idée dont est sorti cet utile établissement, destiné encore à grandir, et, toutes les fois qu'il en a trouvé l'occasion, il lui a donné des marques nombreuses de sa bienveillance et de sa protection. Le prince, amateur des plus distingués, ne pouvait voir sans un vif intérêt se développer une institution consacrée à poursuivre la tâche qu'il avait lui-même entreprise, de réveiller le souvenir et le goût des grands maîtres de la renaissance si injustement délaissés, et de retremper, dans cette source vive, l'esprit public, qui, détourné par d'autres entraînements, avait perdu en quelque sorte le sentiment de tout un ordre d'inspirations calmes, grandioses et simples. Il avait depuis longtemps organisé à cet effet la *Société de musique vocale*, dont il dirigea pendant plusieurs années les efforts avec ce vigoureux entrain et cette intelligence alerte et éveillée qui lui étaient propres. Cette société rendit à la cause de l'art de véritables services, et son heureuse influence se fait sentir encore parmi nous. Le prince de la Moskowa était mieux d'ailleurs qu'un érudit; il ne se bornait pas à ces travaux de résurrection musicale; on a de lui des morceaux de musique religieuse où il a donné des preuves certaines de l'élévation de sa pensée. Il a cultivé aussi la muse plus facile de la musique dramatique; il a fait représenter deux opéras comiques, le *Cent-Suisse*, en 1840, *Yvonne*, en 1855, et l'on assure qu'une autre partition a été retrouvée dans ses papiers. Le prince de la Moskowa était né en 1803, il est mort le 25 juillet 1857, à l'âge de 54 ans.

— L'espace nous a manqué, dans notre dernier numéro, pour mentionner les saluts de l'octave du Saint-Sacrement, qui ont été célébrés à Rouen avec une grande pompe musicale. Les élèves de la Maîtrise, les ténors et les basses de la cathédrale, auxquels s'étaient joints les élèves du grand séminaire, ont exécuté plusieurs morceaux de Palestrina, le *Gaudeamus* de Carissimi, et, parmi les compositions modernes, l'*O salutaris* d'Auber et l'*Ave Maria* de Niedermeyer, deux publications de la *Maîtrise*. On a entendu aussi, à ces solennités, des morceaux écrits par le maître de chapelle, M. Ch. Vervoitte.

CHRONIQUE MUSICALE DE LA PRESSE.

— Nous arrivons un peu tard pour recommander à nos lecteurs une notice pleine d'intérêt insérée par M. Blaze de Bury dans la Revue du 1er mai de cette année, à propos d'un livre allemand de M. Riehl, consacré à la biographie de Mattheson, l'auteur du *Parfait Maître de chapelle*, et « le théoricien musical le plus habile de son siècle. » (Theoretiker von Zopf und Schwerdt. Mattheson und seine Zeit. von W. H. Riehl. Stuttgard). Le spirituel auteur de la notice à laquelle nous renvoyons décrit, dans quelques pages, avec beaucoup de verve et d'esprit, d'abord le caractère et la vie de son héros, et, incidemment, l'étrange bouillonnement d'idées, le travail ardent et passionné d'où sortit, dans la première moitié du XVIIIe siècle, l'art que devaient bientôt rendre immortel les Haendel, les Haydn, les Gluck, les Mozart, les Beethoven, pour ne citer que les morts les plus illustres. Quelquefois nos opinions s'accordent avec celles de l'ingénieux et savant écrivain, quelquefois elles s'en éloignent notablement, mais, sans appuyer sur ces différences, nous applaudissons toujours à cette finesse d'aperçus, à cette critique intelligente qui caractérisent le talent de M. Blaze de Bury. Nous croyons qu'on lira avec plaisir et avec fruit en même temps une étude qui, ayant pour objet cette époque intermédiaire, intéresse autant la musique religieuse que la musique dramatique, ce qui nous a engagé à la mentionner ici.

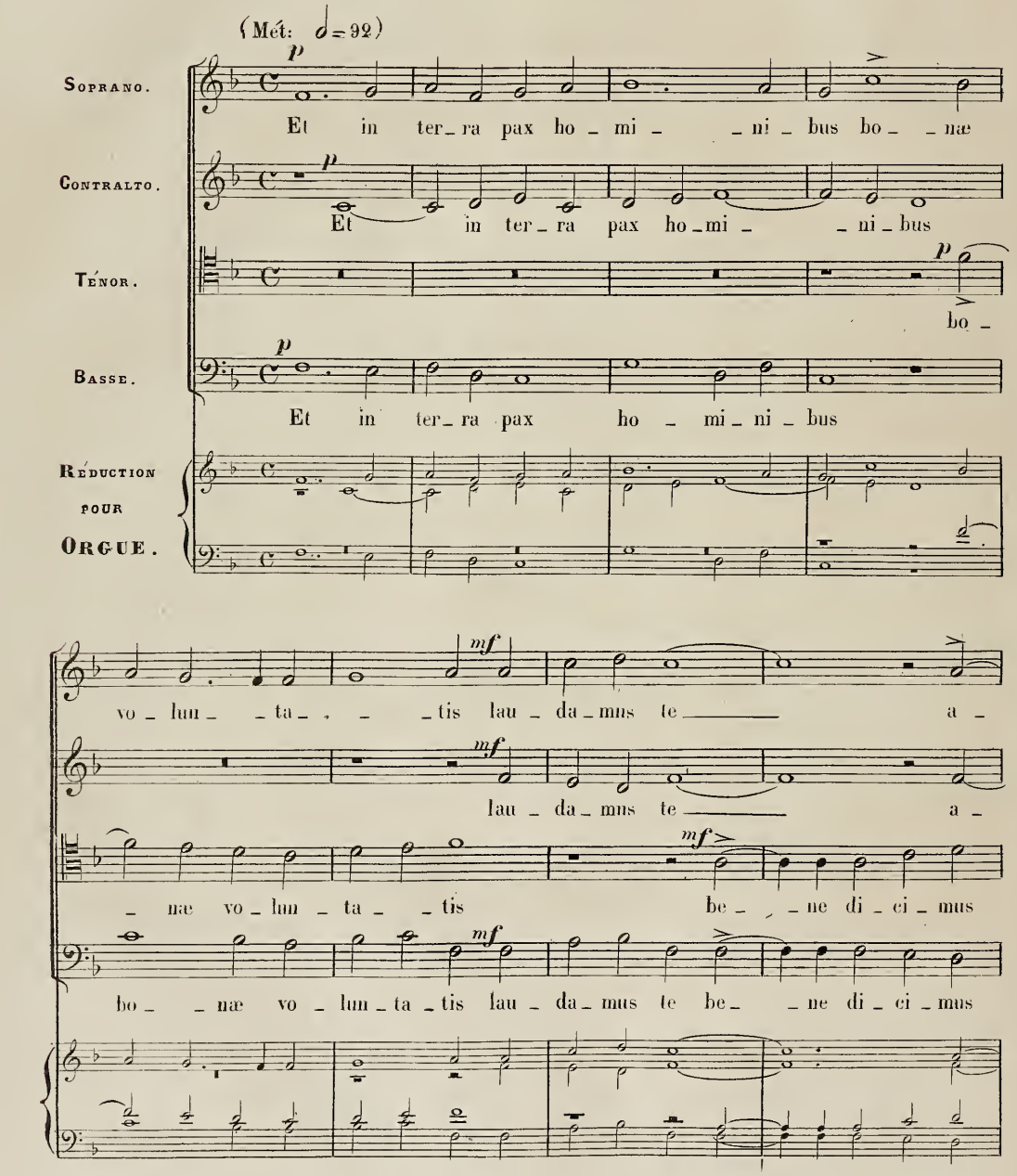
J.-L. HEUGEL, éditeur responsable.

PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

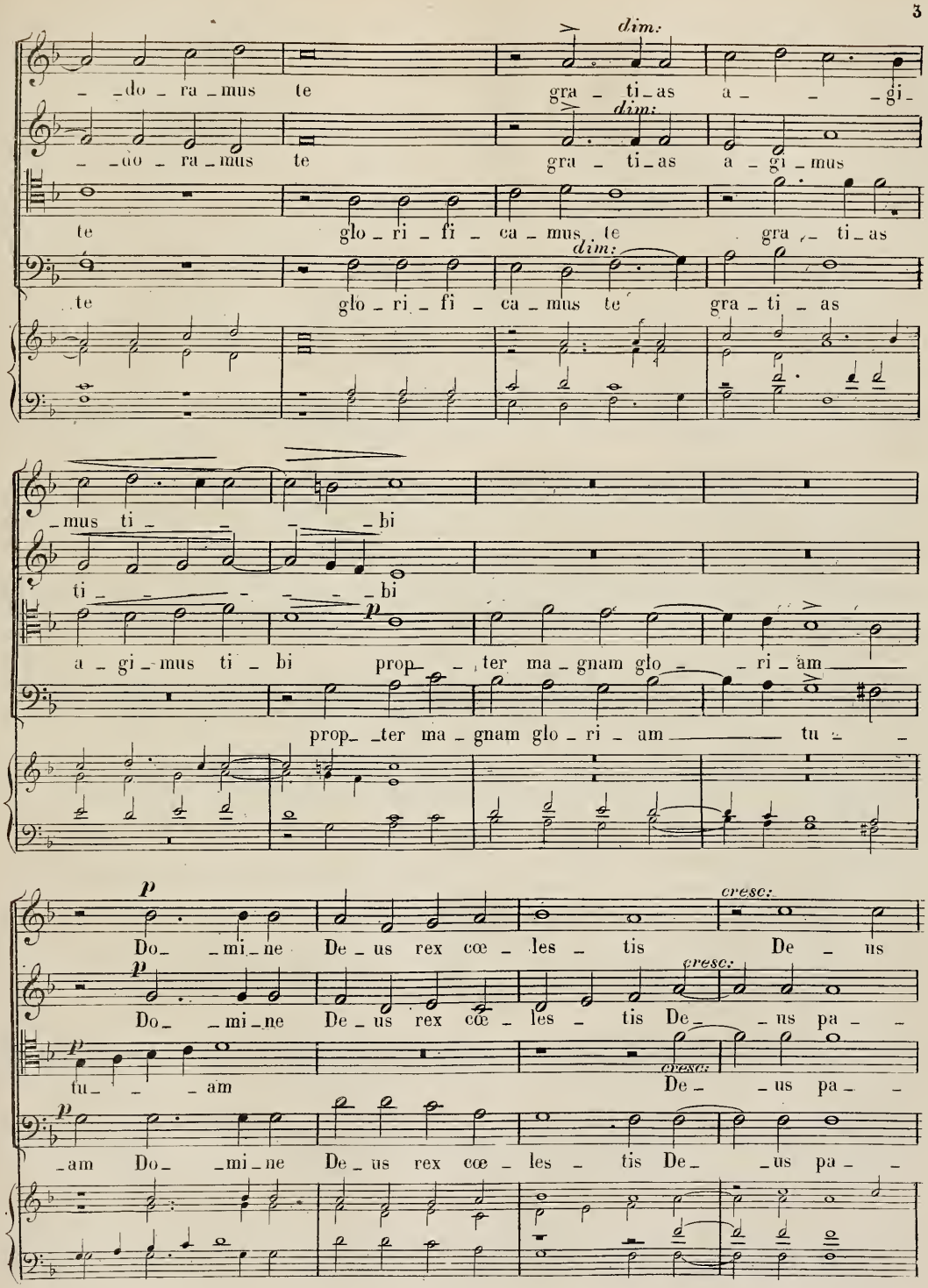
GLORIA

DE LA MESSE: ÆTERNA CHRISTI MUNERA.

A QUATRE VOIX. PALESTRINA.



Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis r. Vivienne. H. 2092 Imp: Thierry, 1 cité Bergère.


dim:
_ _do _ ra _ mus te gra _ ti _ as a _ _ _ gi _
dim:
_ _do _ ra _ mus te gra _ ti _ as a _ gi _ mus
te glo _ ri _ fi _ ca _ mus te gra _ ti _ as
dim:
te glo _ ri _ fi _ ca _ mus te gra _ ti _ as
_ mus ti _ _ _ _ bi
ti _ _ _ _ _ _ bi
p
a _ gi _ mus ti _ bi prop _ _ ter ma _ gnam glo _ _ ri _ am
prop _ ter ma _ gnam glo _ ri _ am tu _ _
p
cresc:
Do _ _ mi _ ne De _ us rex cœ _ les _ tis De _ us
p
cresc:
Do _ _ mi _ ne De _ us rex cœ _ les _ tis De _ _ us pa _ _
p
cresc:
tu _ _ _ am De _ _ us pa _ _
p
_ am Do _ _ mi _ ne De _ us rex cœ _ les _ tis De _ _ us pa _ _

f *p*

pa_ter om_ni_po_tens Do_mi_ne fi_li u_ni ge_ni_

f *p*

_ter om_ni_po_tens Do_mi_ne fi_li u_ni ge_mi_te Je_

f *p*

_ter om_ni_po_tens Je_

f

_ter om_ni_po_tens

_te Je_su Chri_ste

p

_su Chri_ste Do_mi_ne De_us ag_nus

_su Chri_ste

p *p*

Je_su Chri_ste Do_mi_ne De_us ag_nus

p *pp*

fi_li_us pa_tris qui tol_lis pec_ca_ta

De_i qui tol_lis pec_ca_ta

p *pp*

fi_li_us pa_tris qui tol_lis pec_ca_ta

pp

De_i fi_li_us pa_tris qui tol_lis

mun_ _di mi_se_re_ _re no_ _ _bis qui

mun_ _di mi_ _se_re_ _re no_ _ _ _bis qui

mun_di mi_ _se_re_ _ _re no_ _ _bis qui

mi_ _ _se_ _re_ _re no_bis qui

tol_ _lis pec_ca_ta mun_ _di su_sci_pe de pre

tol_ _lis pec_ca_ta mun_ _di su_ _sci_pe de

tol_ _lis su_ _ _ _sci_pe de

tol_ _lis pec_ca_ta mun_ _di su_ _sci_pe de

ca_ti_o_nem nos_ _ _ _ _ _ _tram

pre_ca_ti_o_ _ _nem nos_ _tram

pre_ca_ti_o_nem nos_ _ _ _ _tram_qui se_des ad dex_

pre_ca_ti_o_nem nos_tram qui se_des ad dex_

mi - se - re - re no - bis quo -

mi - se - re - re no - bis quo - ni - am tu

- te - ram pa - tris quo - ni - am tu

- te - ram pa - tris mi - se - re - re no - bis

cresc: f

- ni - am tu so - lus sanc - tus tu so - lus Do - mi - nus tu

cresc: cresc: f

so - lus sanc - tus tu so - lus Do - mi - nus tu

cresc: f

so - lus sanc - tus tu so - lus Do - mi - nus tu

f

tu so - lus Do - mi - nus tu

so - lus al - tis - si - mus Je - su Chri - ste

so - lus al - tis - si - mus Je - su Chri - ste

p

so - lus al - tis - si - mus Je - su Chri - ste cum

p

so - lus al - tis - si - mus Je - su Chri - ste cum

p

cum sanc_to spi_ri_tu in

p

cum sanc_to spi_ri_tu

sanc_to spi_ri_tu in glo_ri_a De_i

sanc_to spi_ri_tu in glo_ri_a

cresc:

glo_ri_a De_i pa_tris a_

cresc:

in glo_ri_a De_i pa_

cresc:

pa_tris a_ _men in glo_ri_a De_i

cresc:

De_i pa_tris a_ _men in glo_ri_

dim: e rall:

_ _men.

dim:

tris a _men.

dim:

pa_ _tris a_ _men.

dim:

_a De_i pa_tris a_ _men.

PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

AVE VERUM.

MOTET A QUATRE VOIX. PRINCE DE LA MOSKOWA.

And.te (Mét: ♩ = 52.)

ORGUE

Ped. Ped.

1.er DESSUS.

A_ve ve_rum cor_pus na_tum de Ma_ri_a vir_gi_ne, Ve_re

2.me DESSUS.

A_ve ve_rum cor_pus na_tum de Ma_ri_a vir_gi_ne, Ve_re

TÉNOR.

A_ve ve_rum cor_pus na_tum de Ma_ri_a vir_gi_ne,

BASSE.

A_ve ve_rum cor_pus na_tum de Ma_ri_a vir_gi_ne,

c.P.

Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis r. Vivienne. H.2088. Imp Thierry, 1 cité Bergère

pas - - - sum, im - mo - la - tum in cru - - ce pro ho - mi - ne,

pas - - - sum, im - mo - la - tum in cru - - - ce pro ho - mi - ne,

ve - re pas - sum, im - mo - la - - tum in cru - ce pro ho - mi - ne,

ve - re pas - sum, im - mo - la - tum in cru - ce pro ho - mi - ne,

1er Dessus Solo.

cu - jus la - tus per - - - fo - ra - - tum

flu - xit cum a - quâ et san - gui - ne, cum san - - gui -

_ne; Es_to no_bis præ_gu_sta_tum mor_tis in e_xa_mi_

Es_to no_bis præ_gu_sta_tum mor_tis in e_xa_mi_

Es_to no_bis præ_gu_sta_tum mor_tis in e_xa_mi_

Es_to no_bis præ_gu_sta_tum mor_tis in e_xa_mi_

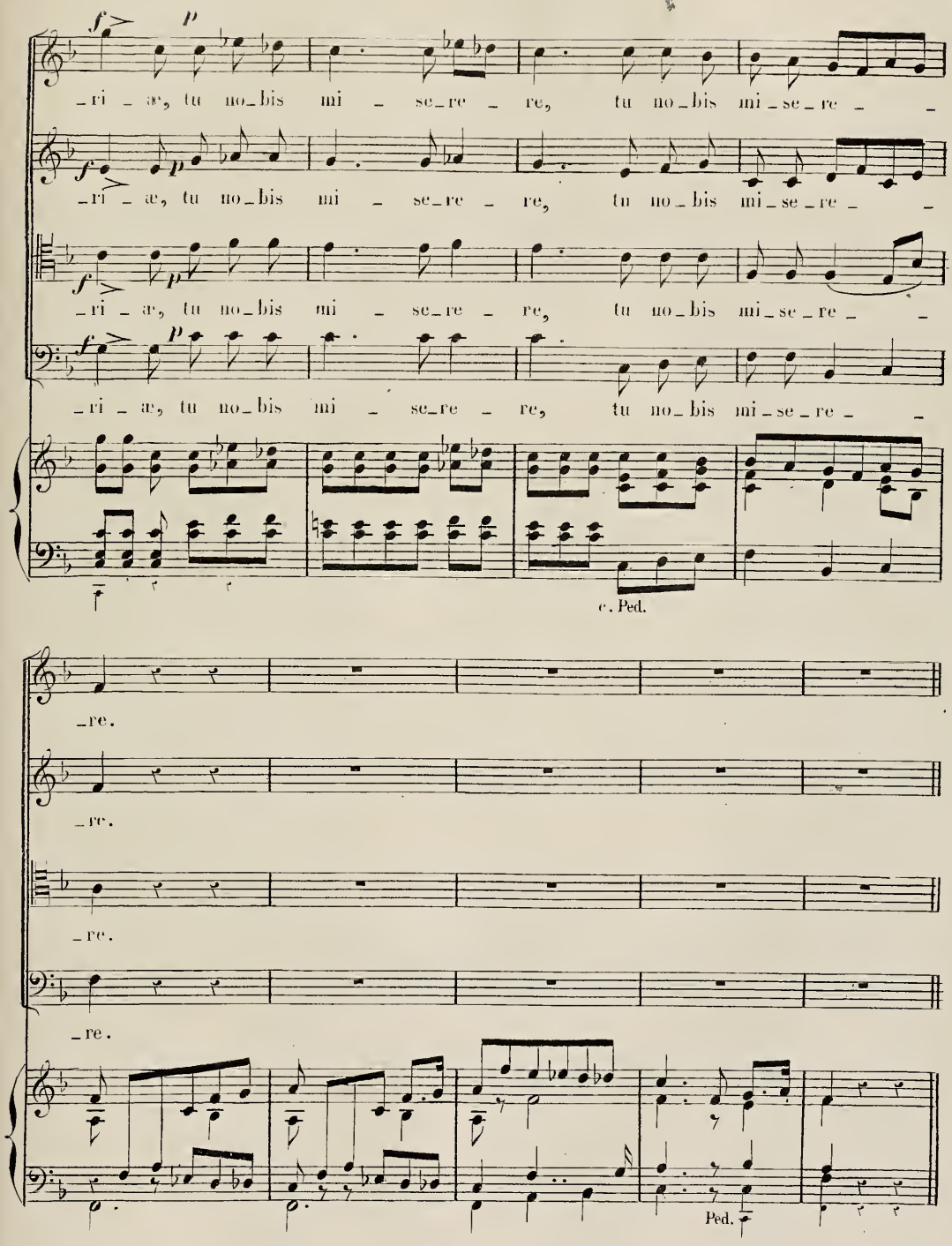
Ped.

_ne. O Je_su dul_cis, Je_su pi_e, O Je_su fi_li Ma_

_ne. O Je_su dul_cis, Je_su pi_e, O Je_su fi_li Ma_

_ne. O Je_su dul_cis, Je_su pi_e, O Je_su fi_li Ma_

_ne. O Je_su dul_cis, Je_su pi_e, O Je_su fi_li Ma_


f p
_ri _ æ, tu no_bis mi _ se_re _ re, tu no_bis mi_se_re _ _
f p
_ri _ æ, tu no_bis mi _ se_re _ re, tu no_bis mi_se_re _ _
f p
_ri _ æ, tu no_bis mi _ se_re _ re, tu no_bis mi_se_re _ _
f p
_ri _ æ, tu no_bis mi _ se_re _ re, tu no_bis mi_se_re _ _
e. Ped.
_re.
_re.
_re.
_re.
Ped.

PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

O SALUTARIS

POUR 2 SOPRANI et 1 CONTRALTO. L. NIEDERMEYER.

(Met 𝅗𝅥. = 60)

ORGUE *doux.*

1er. DESSUS. *p* O sa - lu - ta - ris hos - - - ti - a

2e. DESSUS. *p* O sa - lu - ta - ris hos - - - ti - a

3e. DESSUS. *p* O sa - lu - ta - ris hos - - - ti - a

quæ cœ - li pan - - dis os - - - ti - um

quæ cœ - li pan - - dis os - - - - ti - um

quæ cœ - li pan - - dis os - - - - - ti -

Paris, AU MENESTREL, 2 bis r. Vivienne. H. 2054. Imp: Thierry, 1 cité Bergère

O sa_lu_ta_ris hos_ _ti_a O sa_lu_

O sa_lu_ta_ris hos_ _ti_a O sa_lu_

_a sa_lu_ta_ris hos_ _ti_a O sa_lu_

più f

_ta_ _ris hos_ _ti_a bel_la pre_ _ _

più f

_ta_ _ris hos_ _ti_a bel_la pre_ _ _

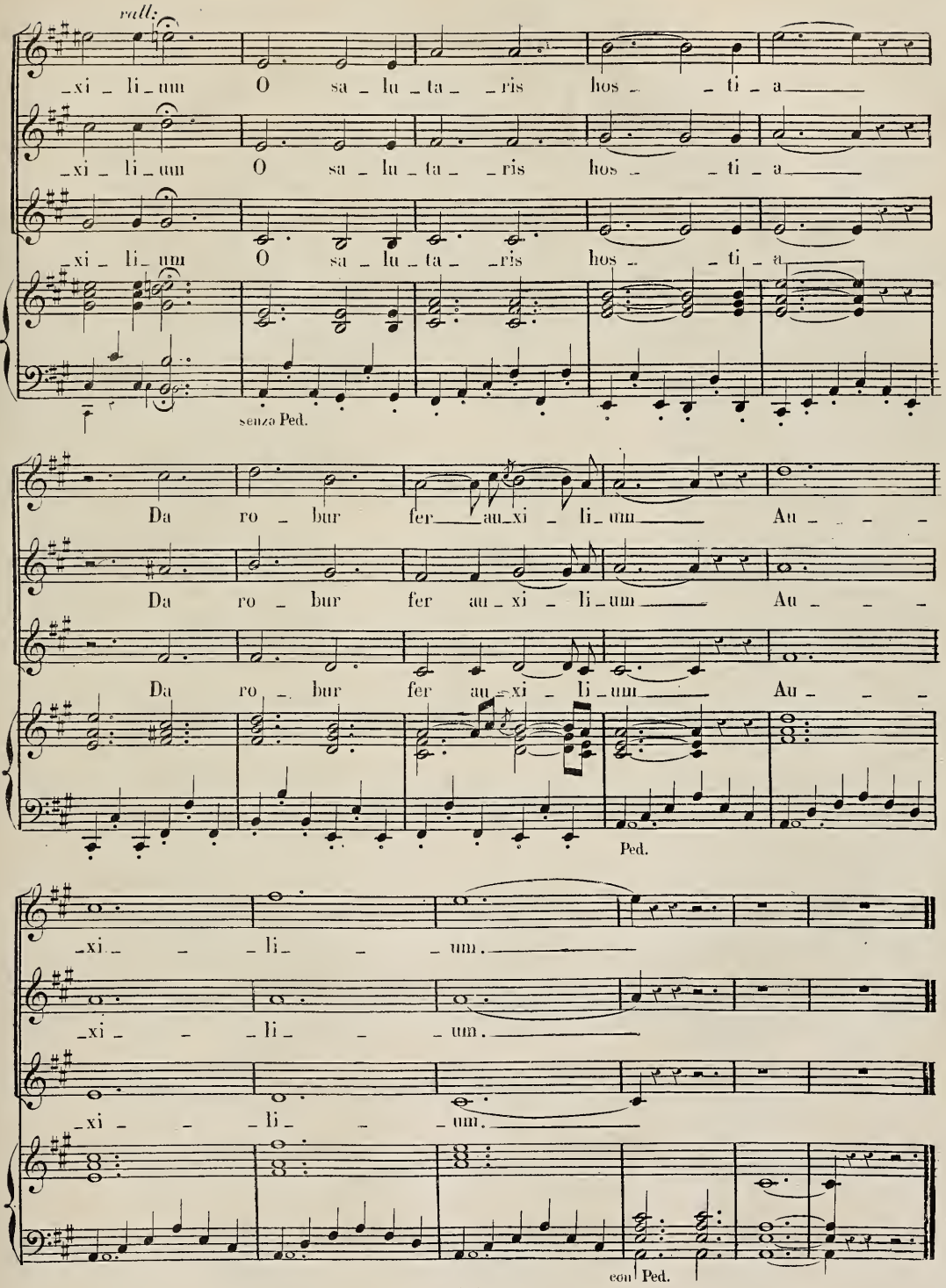
più f

_ta_ _ris hos_ _ti_a bel_la pre_ _ _

munt hos _ti_li_a Da ro_bur fer au_

munt hos _ti_li_a Da ro_bur fér au_

munt hos _ti_li_a Da ro_bur fer au_


rall:
xi li um O sa lu ta ris hos ti a
xi li um O sa lu ta ris hos ti a
xi li um O sa lu ta ris hos ti a
senza Ped.
Da ro bur fer au xi li um Au
Da ro bur fer au xi li um Au
Da ro bur fer au xi li um Au
Ped.
xi li um.
xi li um.
xi li um.
con Ped.

ARIA
DETTA
la Frescobalda,
POUR
ORGUE
PAR
G. FRESCOBALDI
Prix: 3f.
A.V.
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L. NIEDERMEYER, Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE, Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, Lith.
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

ARIA *DETTA* LA FRESCOBALDA

(AIR APPELÉ LA FRESCOBALDA)

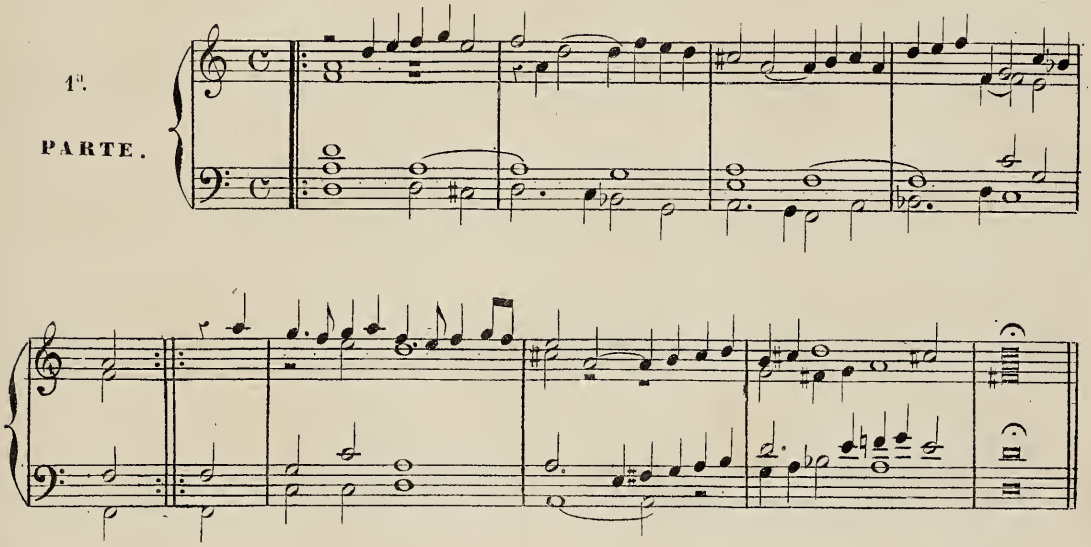
POUR ORGUE

GIROLAMO FRESCOBALDI,

Organiste à St Pierre de Rome 1637.

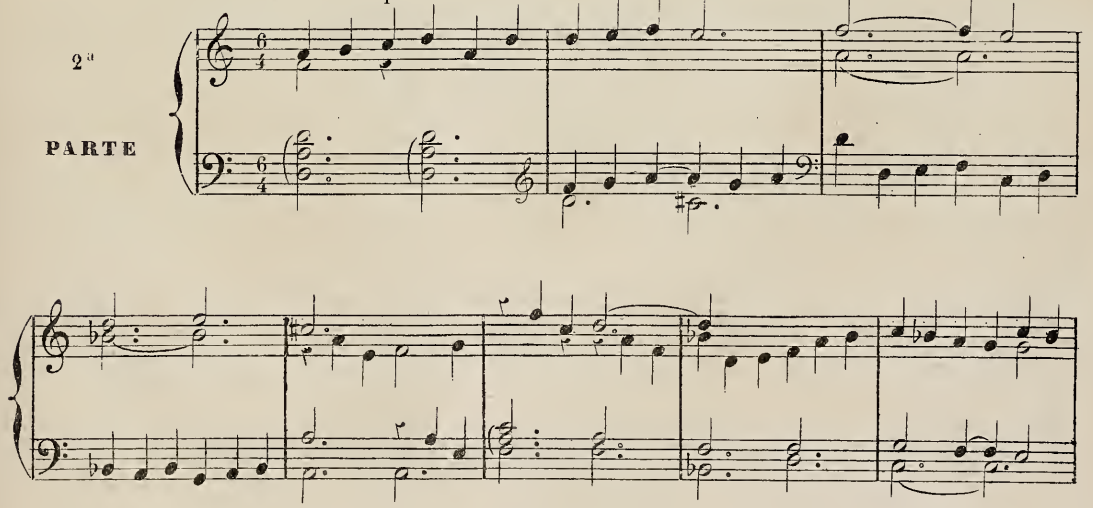
And^no. (Mét: 𝅗𝅥 = 60)

1^a. PARTE.

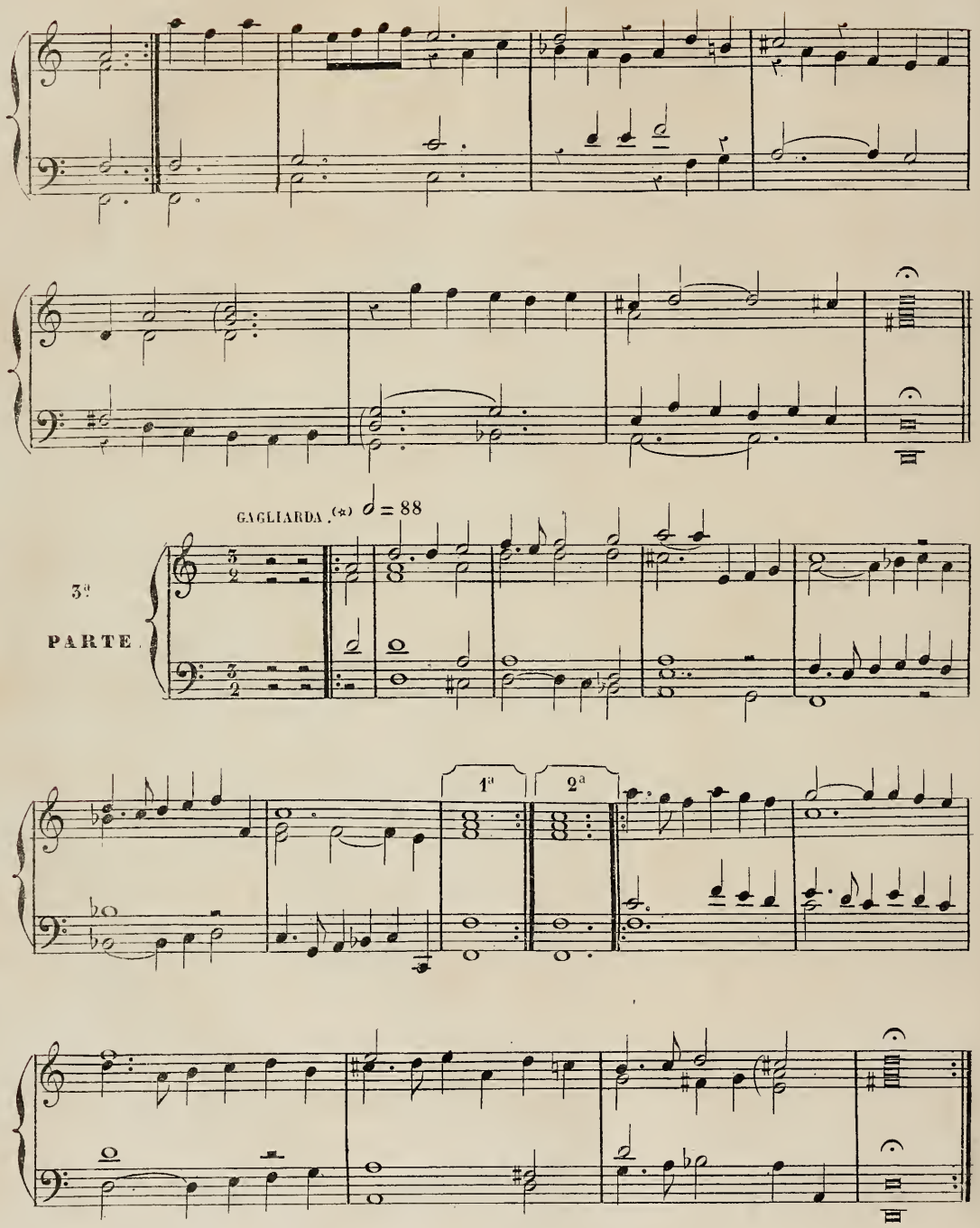


Listesso tempo.

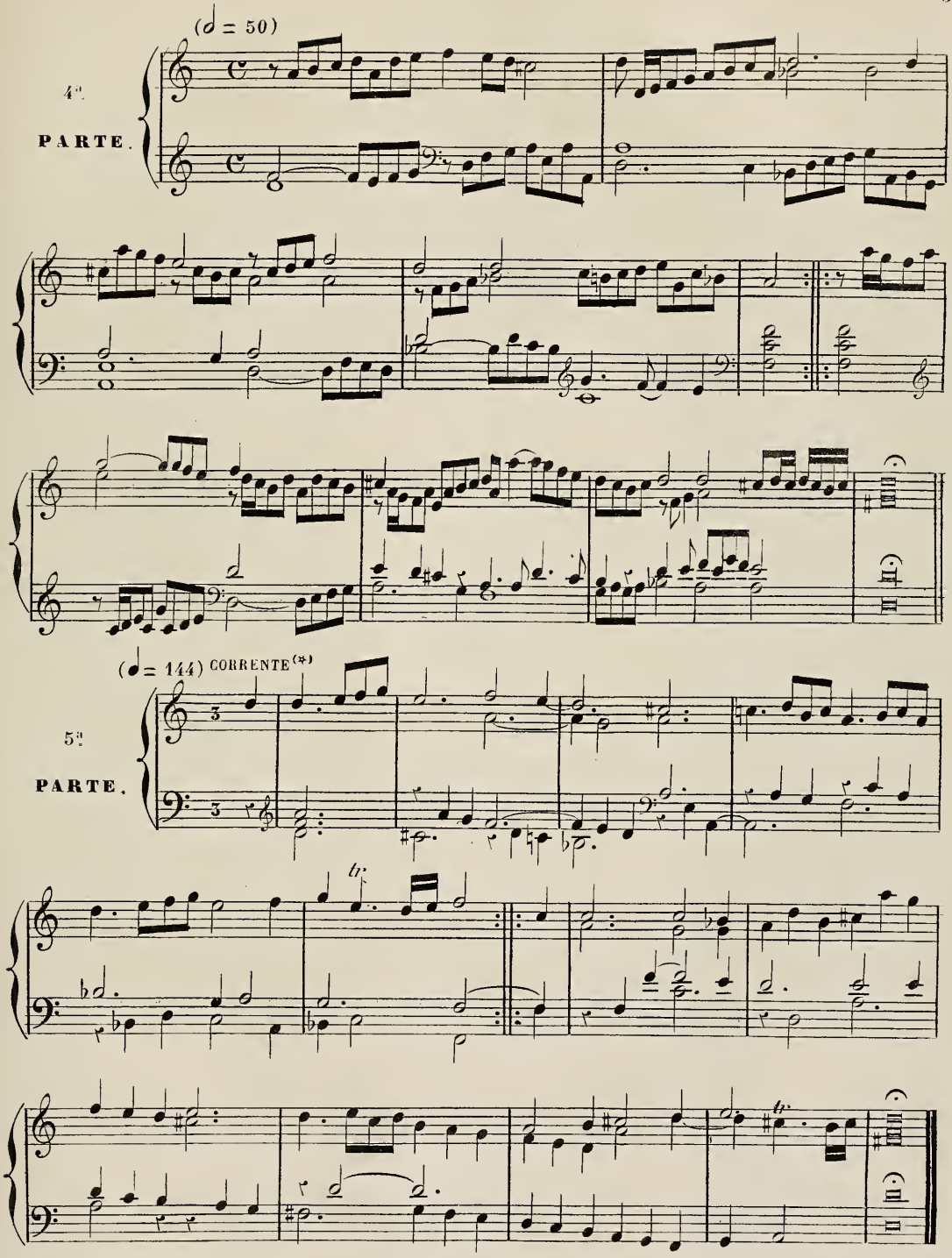
2^a PARTE



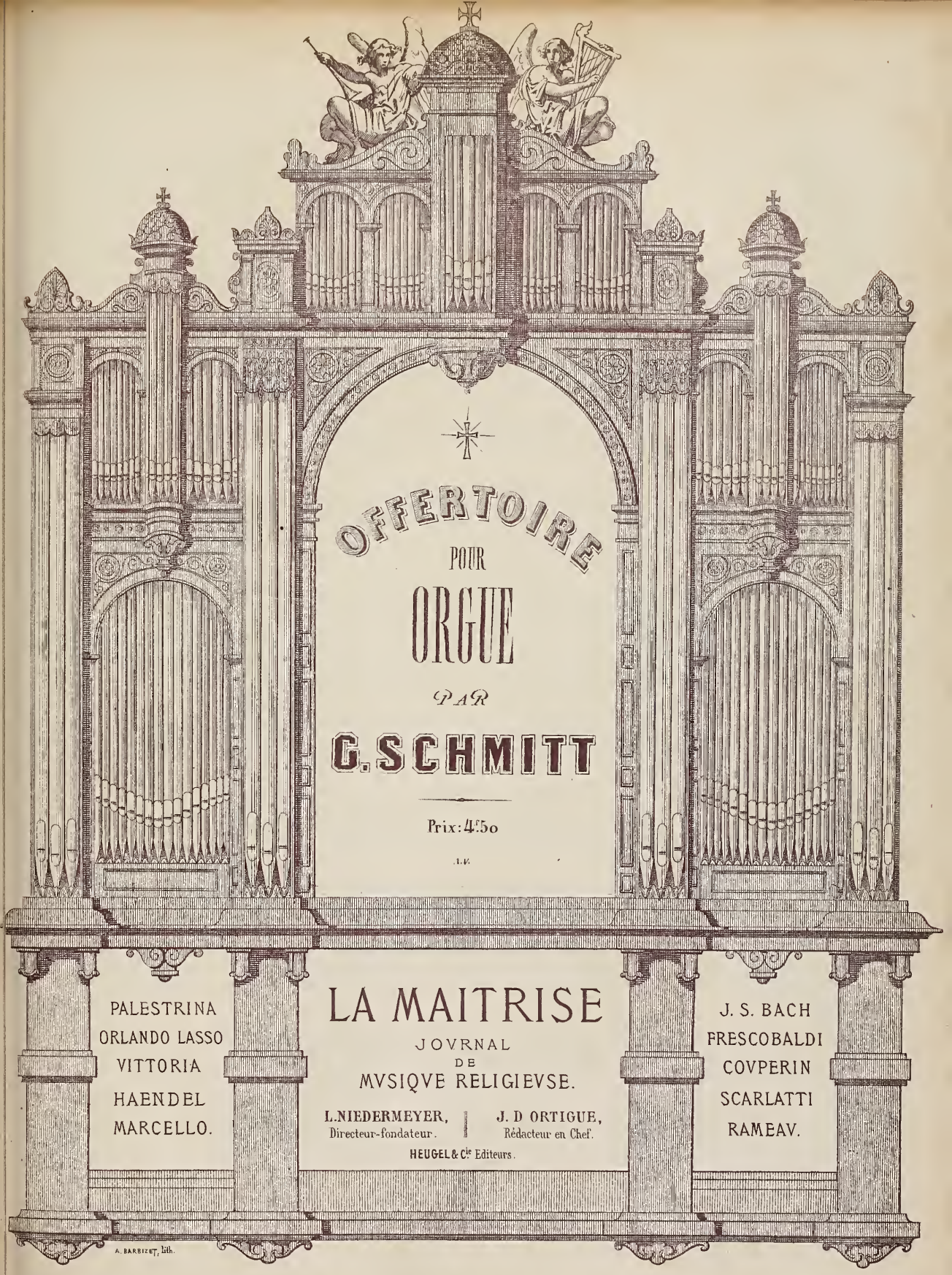
Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis r. Vivienne. H. 2546. Imp: Thierry, 1 cité Bergère



(*) Gagliarda, danse de l'époque.



(*) Courante: autre danse.



PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

OFFERTOIRE

POUR ORGUE. GEORGES SCHMITT.

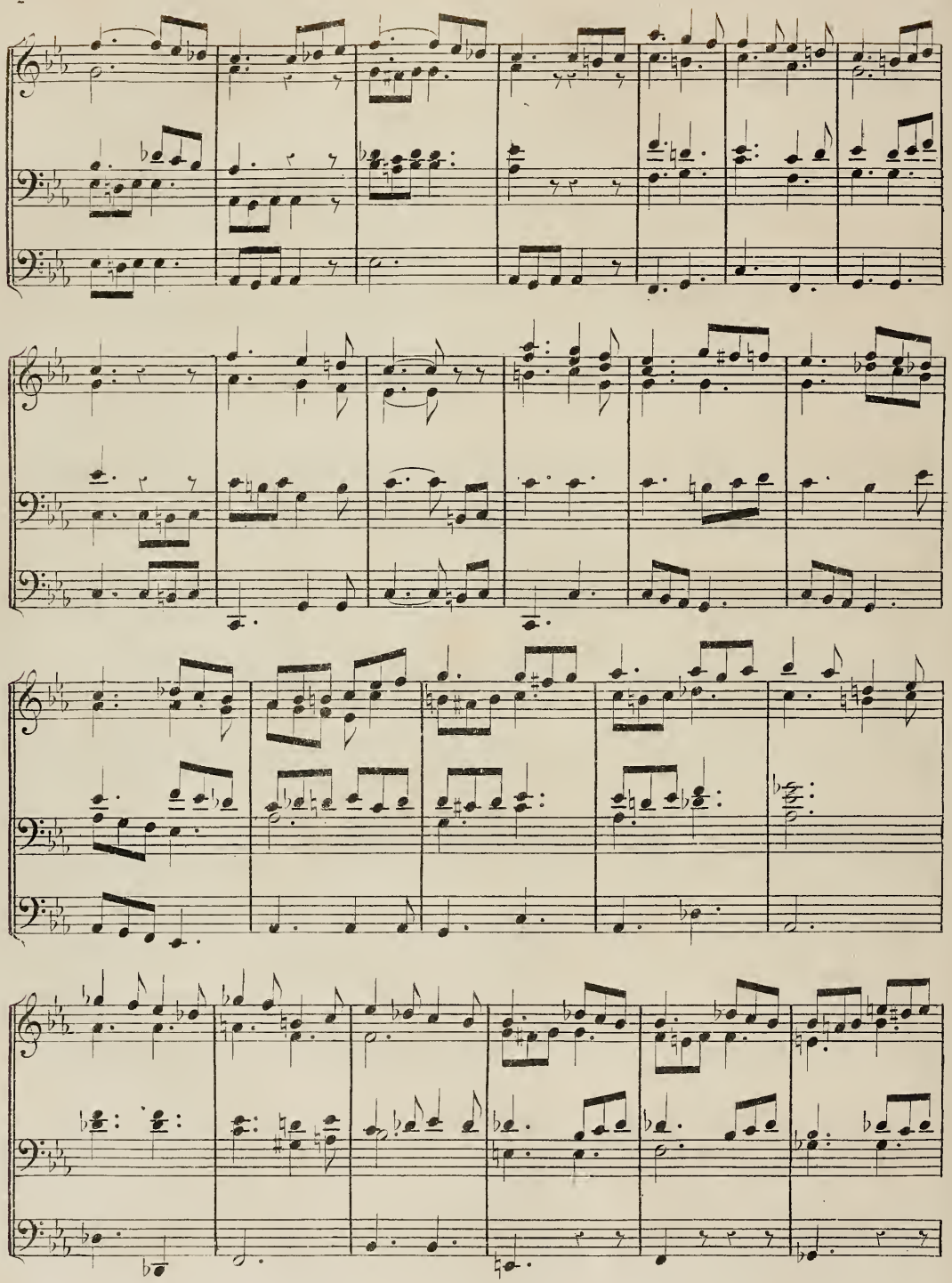
à Mr. le Comte ALPHONSE de SIMONY.

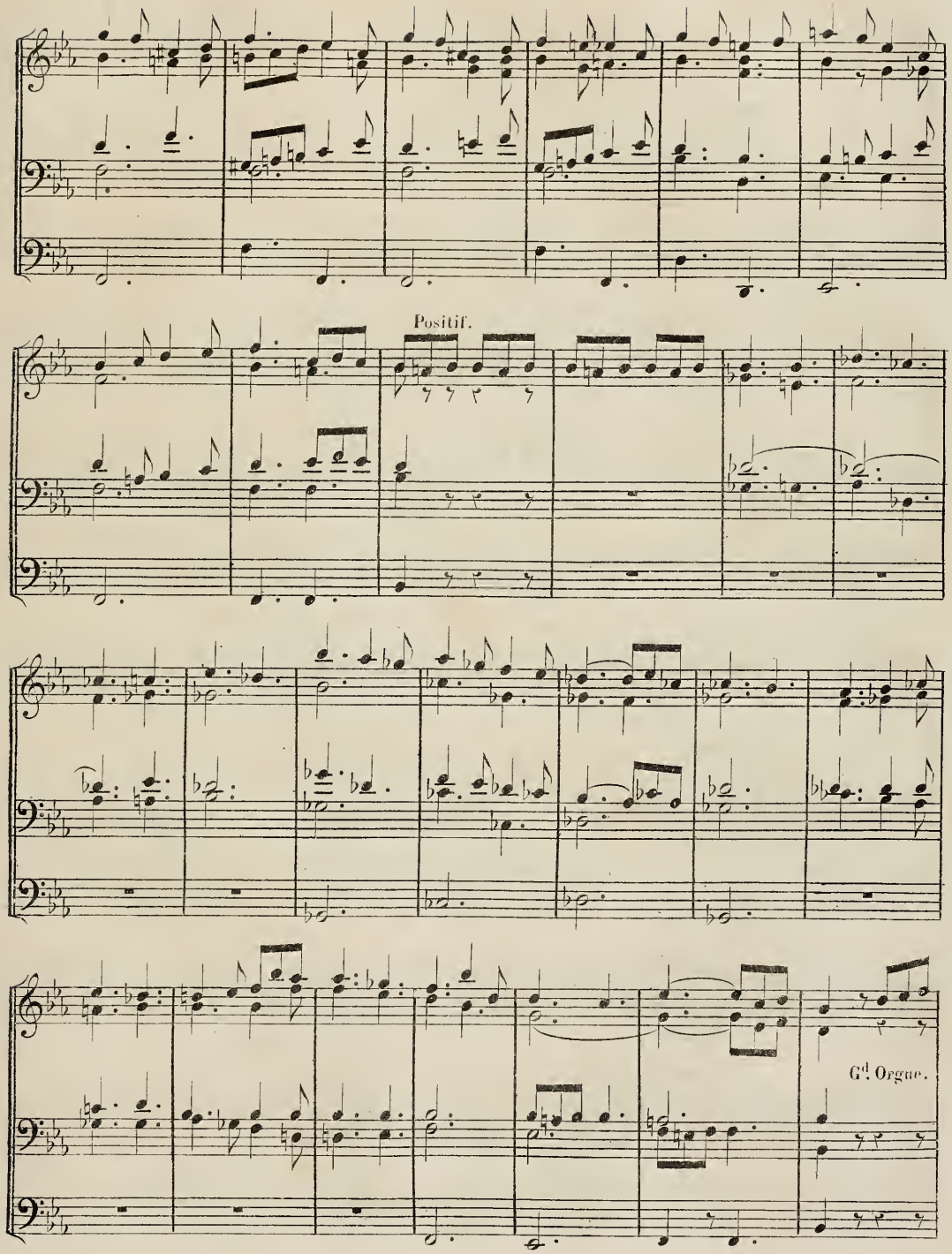
Andante.

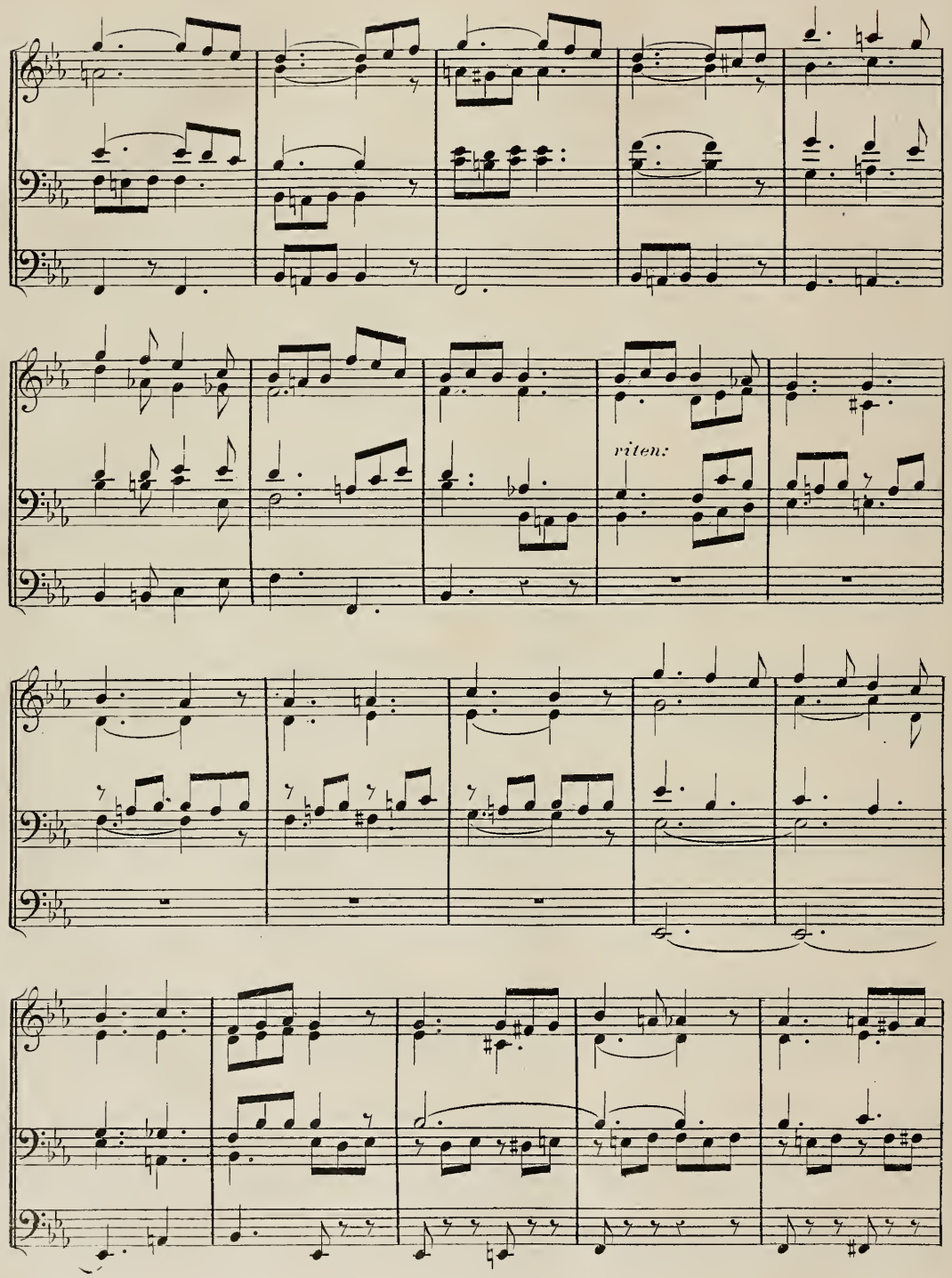
ORGUE.

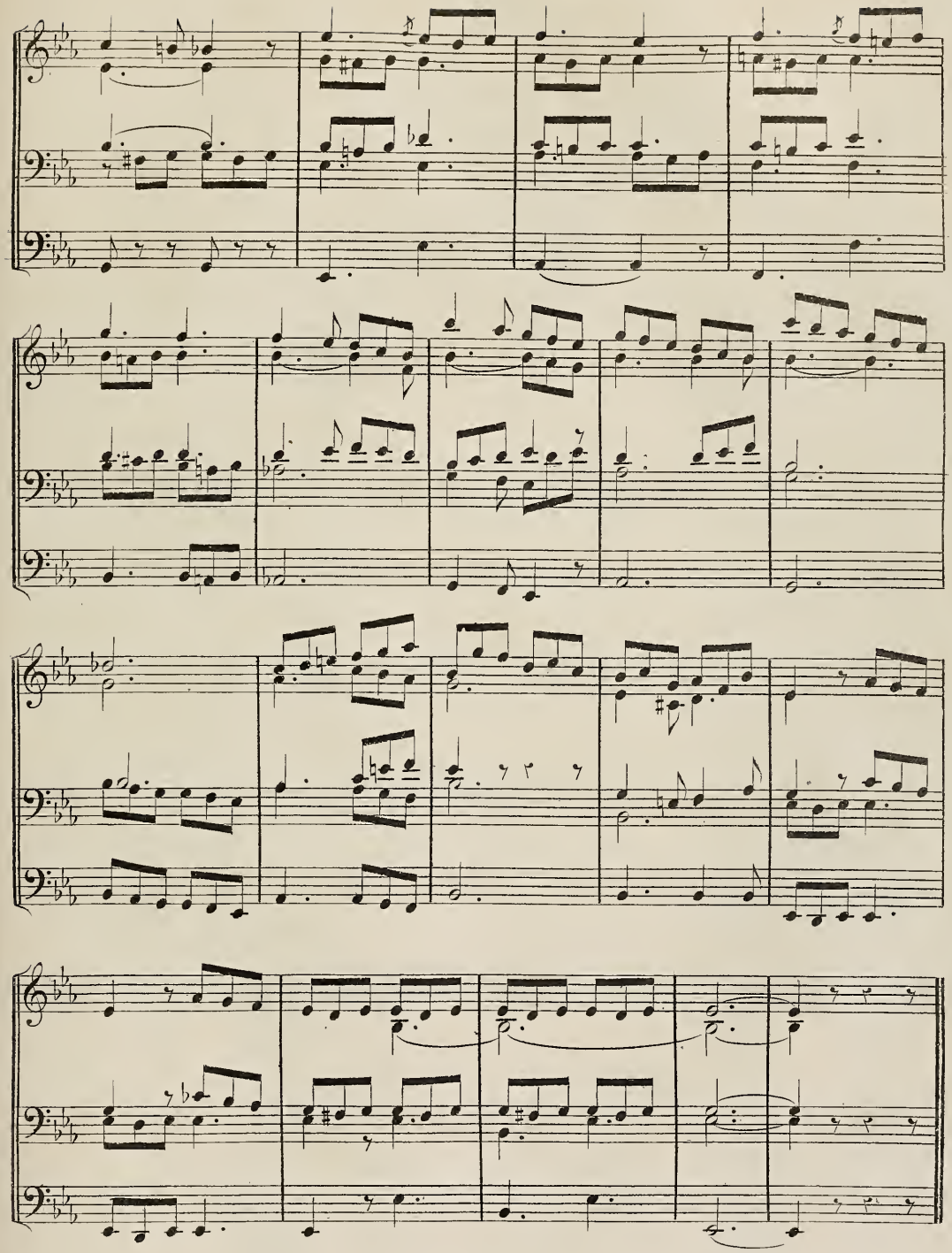
PÉDALE.

Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis r. Vivienne. H. 2526. Imp: Thierry, 1 cité Bergère.




Positif.
Gd. Orgue.


riten:



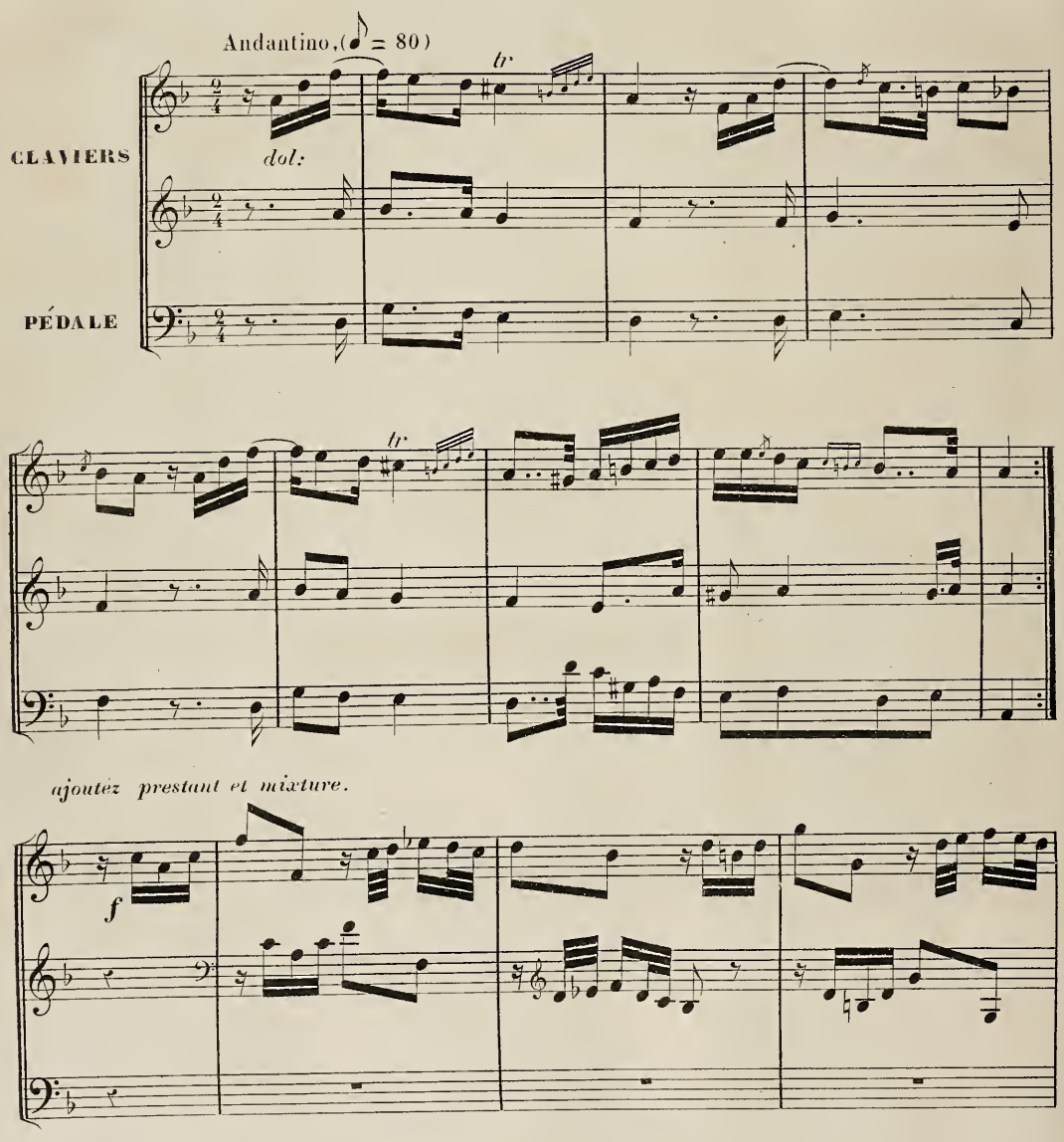
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

TRIO.

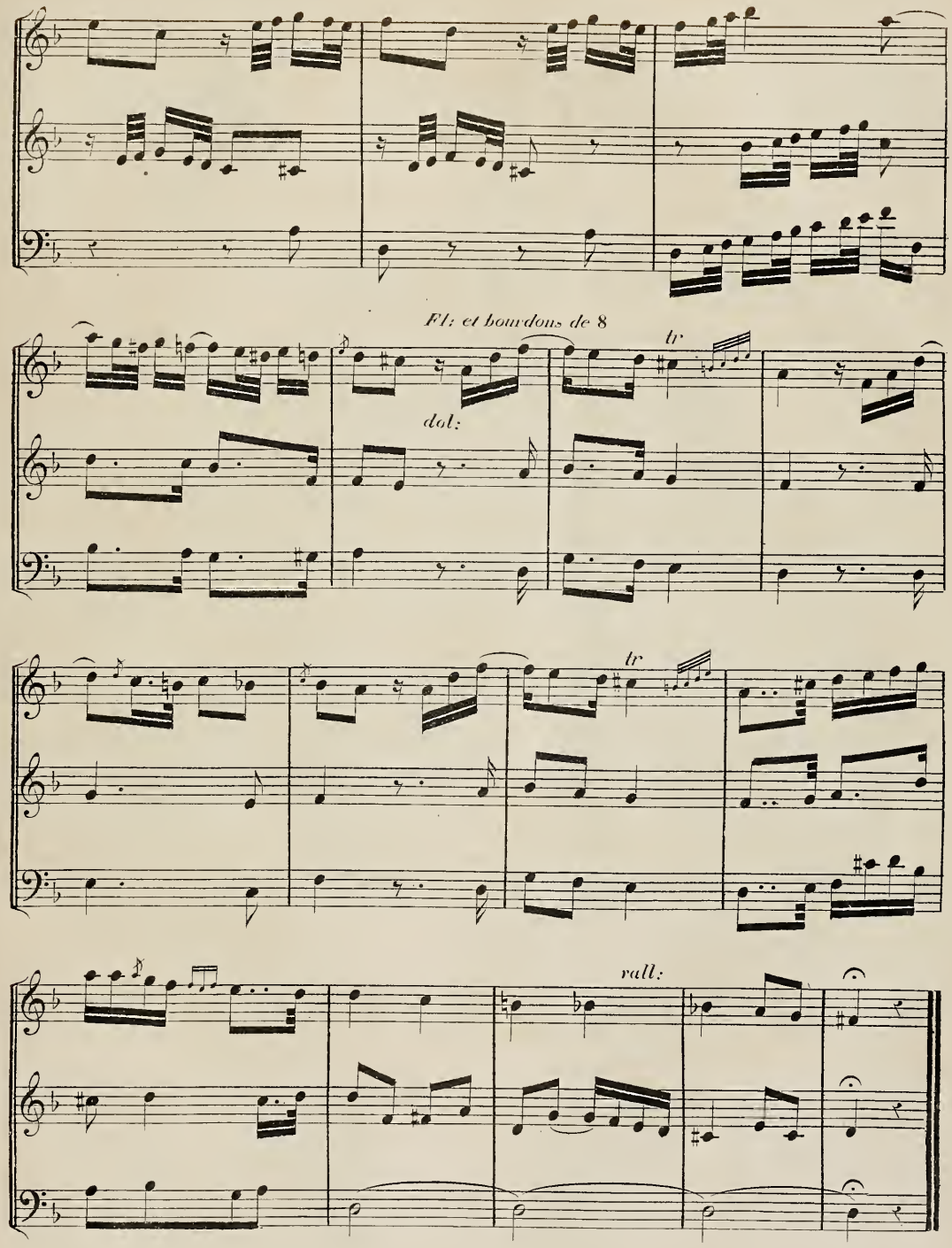
POUR ORGUE

L. NIEDERMEYER.

Flutes et bourdons de 8 pieds à la main Flutes de 8 et bourdons de 8 et de 16 à la pédale.



Paris, AU MENESTREL, 2 bis r. Vivienne. H. 2540. Imp: Thierry, 1 cité Berzerie.


Fl: et bourdons de 8
tr
dol:
tr
rall:

1re Année. — N° 6. 15 Septembre 1857.

LA MAITRISE

JOURNAL

DE

MUSIQUE RELIGIEUSE.

L. NIEDERMEYER
Directeur-fondateur.

J. D'ORTIGUE
Rédacteur en chef.

.... Ut non esset dispar ordo psallendi, quibus erat compar ardor credendi.
CONTR. SYNOD. GRÆC.

Un numéro par mois, — paraissant du 10 au 15, — contenant une feuille de texte et six morceaux de CHANT et d'ORGUE, dus aux maîtres contemporains, ou empruntés aux chefs-d'œuvre classiques, reproduits avec la plus grande correction et accompagnés de notices et notes sur leur origine et leur exécution.

HEUGEL et Ce, éditeurs.

CONDITIONS D'ABONNEMENT :

1° **ABONNEMENT COMPLET, Texte, Orgue et Chant réunis**, un an, 12 livraisons, renfermant 72 morceaux : messes, motets, psaumes, etc., offertoires, antiennes, communions, etc. — Paris : 30 fr. — Province : 36 fr. — Étranger : 42 fr.

2° **Chant** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

3° **Orgue** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

Texte seul. — Paris et Province : 6 fr. — Étranger : 8 fr.

Adresser franco un bon sur la poste à **MM. HEUGEL et Ce**, éditeurs du **Ménestrel**, Aux bureaux de **la Maîtrise**, 2 bis, rue Vivienne.

Typ. Charles de Mourgues frères, rue Jean-Jacques Rousseau, 8. — 4822.

SOMMAIRE DU N° 6.

TEXTE.

I. Palestrina et la réforme de la musique religieuse, E. RAYMOND. — II. Robert-Lucas de Pearsall de Willsbridge, le R. P. P.-A. SCHUBIGER. — III. Correspondance et Adhésions, L. N., J. D'O. — IV. Où conduit un mauvais chemin, J. D'ORTIGUE. — V. Chronique musicale de la presse. — VI. Bulletin bibliographique, A. R.

MUSIQUE DE CHANT.

I. VITTORIA. *Jesu dulcis*, motet à 4 voix.
II. R.-L. DE PEARSALL. *Pange lingua*, pour 3 soprani et 1 contralto.
III. L. NIEDERMEYER. *Kyrie* à 4 voix.

ORGUE.

I. ALBRECHTSBERGER. Fugue pour orgue.
II. LEFÉBURE-WÉLY. Offertoire pour orgue.
III. L. NIEDERMEYER. Prière pour orgue.

PALESTRINA

ET LA

RÉFORME DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE.

Rien ne se propage plus facilement que l'erreur, car elle s'adresse à l'imagination, tandis que la vérité n'est écoutée que par la raison, plus difficile, on le sait, à rencontrer, que sa brillante rivale. On orne un fait ; on l'embellit de couleurs trompeuses ; on l'expose dans un jour faux, mais éclatant ; on dénature les événements ; on trouble l'évidence ; et lorsque la vérité se place en face du mensonge, elle se montre si simple, si modeste et si dénuée, que les yeux se détournent pour n'être point offusqués par cet objet importun, et pouvoir se repaître d'apparences vaines et séduisantes. De plus, quand il s'agit d'un fait historique, l'erreur se perpétue par l'ignorance ou la légèreté de quelques écrivains, par le besoin de popularité qui les rend plus désireux de plaire que d'instruire, et la vérité, pour se faire jour, doit lutter à la fois contre l'autorité de réputations établies, et, si l'on peut s'exprimer ainsi, contre la *possession d'état* du mensonge.

C'est une tentative de cette nature que fit le savant abbé Baini, l'auteur du livre inappréciable intitulé : *Mémoires historiques et critiques sur la vie et les œuvres de Palestrina*, lorsqu'il voulut discuter certains faits relatifs à la réforme de la musique d'église au XVIe siècle. Il s'aperçut que sur ce point la vérité avait été tellement obscurcie et dénaturée, par une foule d'inventions gratuites des écrivains ses prédécesseurs, qu'il se proposa de démolir cet échaffaudage romanesque ; ce qu'il fit en se laissant guider par le simple et profond amour du vrai, en s'appuyant sur une érudition minutieuse, de telle sorte que les écrivains qui sont venus après lui n'ont eu qu'à le suivre exactement pour ne pas s'égarer (1). On ne peut effectivement reprocher à Baini ni un fait erroné, ni même une assertion hasardée ; les détails en apparence les plus insignifiants sont garantis par les documents les plus authentiques, et comme on ne saurait trouver un meilleur guide que cet écrivain, qui sait concilier l'enthousiasme pour l'art avec le respect pour la vérité, nous le suivrons pas à pas dans l'exposé des faits qu'on va lire.

(1) Voyez Fétis, *Résumé philosophique de l'histoire de la musique* ; — D'Ortigue, *Dictionnaire de plain-chant* ; — Lafage, *De la reproduction des livres de plain-chant*, et autres.

Il n'était guère, avant Baini, d'opinion plus accréditée que celle qui attribuait au concile de Trente et au pape Marcel l'intention de bannir des églises toute musique autre que le plain-chant. Angelo Berardi, Antonio Liberati, Andrea Adami, Pietro Polidori, Pompilio Rodota, le docteur Burney, Antonio Eximeno, étaient unanimes pour affirmer ce fait, pour attribuer à Palestrina l'honneur d'avoir suspendu cette décision par son intervention, et de l'avoir changée par les trois messes, l'une desquelles est connue sous le nom de *Messe du pape Marcel*. La réfutation de ces assertions est si facile que l'on est presque confus de prouver l'inexactitude de tant d'hommes si compétents d'ailleurs, et dont les travaux sont si estimables à plusieurs égards. Baini appuyant ses affirmations sur le journal manuscrit de Ludovico Bondoni, maître de cérémonies du concile de Trente, sur les deux cent trente-six lettres originales de Muzio Calino, archevêque de Zara, écrites de Trente et adressées à Rome au cardinal Cornaro, camerlingue, et sur l'histoire du même concile du P. Sforza Pallavicino, qui donne la relation la plus minutieuse de toutes les sessions, décharge les membres du concile, de l'accusation d'avoir voulu porter au mal un remède aussi violent que celui d'enlever au culte la faculté de faire entendre, dans l'enceinte des temples, les chants de la prière, de la douleur ou de la reconnaissance, de supprimer l'un des plus puissants moyens d'action sur l'âme, de rendre enfin la musique responsable des fautes de goût qui se produisaient presque généralement. On avait vu, en effet, Hobbrecht faire entendre une messe dans laquelle le ténor chantait : *Je ne vis oncques la pareille*, tandis que le *Christe* était sur le thème : *le Bon temps;* le *Kyrie*, sur : *Où le trouveray;* le *Sanctus*, sur : *Gracieuse gente manyere;* l'*Osannah*, sur : *Quand je vous dy le secret de mon cœur;* le *Benedictus : Madame, faites-moy sçavoir*, etc. Cette citation n'est qu'un faible spécimen des extravagances autorisées par le goût du temps, et qui déshonoraient la maison de la prière, scandalisaient les fidèles, et qui, en outre, abaissaient le sentiment du beau, et faussaient le sens des convenances, en flattant les tendances de la masse, toujours empressée de préférer les erreurs qui la dépravent, aux austères vérités qui la relèvent. Les prélats composant le concile de Trente, se considérant comme les gardiens des âmes, comprirent que leur mission était de réformer, de diriger, d'élever les sentiments, non de les amoindrir, en frappant de réprobation celui de tous les arts qui, mieux que tout autre, soustrait l'homme aux préoccupations terrestres, et, dans sa vingt-quatrième session, tenue le 11 novembre 1563, il statua que les synodes provinciaux prescriraient à chaque province ce qui serait le plus utile, quant à la manière de chanter et de moduler les saints offices.

Pour ce qui est du pape Marcel, l'accusation portée contre lui est une fausseté plus manifeste encore, s'il est possible. Le docte abbé Martin Gerbert (1) affirme que, selon l'opinion universellement accréditée, le concile de Trente avait, sous le pape Marcel II, proposé de bannir des églises la musique figurée, et il appuie cette assertion sur le témoignage du pape Benoît XIV, consigné dans son encyclique de l'année 1750 : *Pervulgatum est in concilio Tridentino, sub Marcello II, actum fuisse de abroganda musica : Benedictus XIV in encyclica id legi testatur*. Or, le concile de Trente suspendit ses sessions le 28 avril 1552, sous le pontificat de Jules III, et ne les reprit de nouveau, qu'après la mort de Marcel II et de Paul IV, c'est-à-dire le 18 janvier 1562. Ce simple rapprochement de dates détruit toutes les affirmations de l'abbé Gerbert; mais Baini, qui n'a pas moins à cœur la réputation du pape Benoît XIV que celle du concile de Trente, décharge ce pape d'une inexactitude impardonnable, en citant le véritable texte de l'encyclique, qui constate seulement que Pierre Polidori, dans sa *Vie du pape Marcel*, affirme que ce pape avait l'intention de supprimer dans les églises toute musique autre que le plain-chant.

Il est difficile de prouver quelles furent les intentions du pape Marcel, mais il est certain qu'il n'en put exécuter aucune, puisque son pontificat ne dura que vingt-un jours; il fut élu pape dans la soirée du 9 avril qui était le mardi saint; couronné le mercredi, il se voua entièrement aux offices divins pendant ces saints jours; il s'alita le samedi 20 avril, et expira le 30 avril à sept heures et demie du soir; il n'eut donc ni le temps, ni l'occasion de s'occuper de musique, et les efforts de Palestrina en faveur de la musique religieuse, sont évidemment d'une époque postérieure. Ainsi tombe l'anecdote si généralement et si faussement répandue, qui attribue à Palestrina la gloire d'avoir fait changer d'avis au pape Marcel, par la composition de la messe qui porte son nom. Ces réfutations ne diminuent en rien l'honneur qui revient à ce grand compositeur, et pour s'être produit en d'autres conditions, le service rendu par lui n'en est pas moins réel. La musique, en effet, était dans une décadence effroyable ; elle tombait, non en vertu des décrets des conciles et des papes, mais par son propre avilissement, parce qu'elle s'inspirait, non des sentiments les plus élevés, mais des sensations les plus grossières. A cette belle époque de 1563, tous les arts avaient atteint, en Italie, leur expression la plus complète; la musique seule ne s'était point maintenue à la même hauteur, et Palestrina eut la gloire de mettre au niveau de l'architecture, de la sculpture et de la peinture si parfaites de cette époque, la musique, cet art le plus divin de tous, puisqu'il n'emprunte pour se révéler à l'homme, ni le secours de la forme, ni celui de la couleur ; il va droit au cœur humain et lui dit : Voici tes douleurs, voici tes espérances, voici le tourment et le calme, les doutes de ta pensée, la foi de ton âme; je contiens, j'exprime, je reproduis par la combinaison des sons, tout ce qui peut t'agiter, tout ce qui peut réveiller en toi le souvenir de tes émotions les plus pénibles, comme les plus douces, — je t'apporte tout cela, et plus encore, car si je dis à ta pensée : souviens-toi, je dis à ton âme : pressens !

C'est surtout dans ce dernier ordre d'idées, dans les pressentiments qui révèlent à l'âme humaine l'infini dans la beauté morale, c'est dans l'expression la plus haute de la musique, en un mot, que le génie de Palestrina se développa dans l'atmosphère qui lui était propre. Il venait de faire exécuter, à la chapelle Sixtine, où tous les arts semblaient s'être réunis pour proclamer la grandeur de Dieu par la beauté des œuvres humaines, la messe dans laquelle on remarque le fameux quatuor (deux soprani

(1) *De cantu et musica sacra*, t. 2, lib. 4, cap. 1, § 24, p. 230.

et deux contralti) sur les paroles : *Crucifixus etiam pro nobis.* Le saint enthousiasme excité par ses compositions l'avait fait rechercher par l'un des plus illustres, des plus savants personnages de l'époque, le cardinal Rodolphe Pio de Carpi, admirateur éclairé des beaux-arts. Palestrina voulut justifier l'admiration qu'il inspirait, et, après un silence de huit années, il fit publier ce surprenant recueil de motets à quatre voix pour toutes les fêtes de l'année, qui ravissent par une simplicité, une élévation, une majesté sans égales.

Sur ces entrefaites, le concile œcuménique de Trente termina ses sessions. Le pape Pie IV, ayant pris à cœur l'observance des décrets relatifs à la réforme des abus qui s'étaient introduits dans les cérémonies religieuses, créa une commission composée des huit cardinaux : G. Morone, G. M. Saraceni, G. Cicala, Michel Ghislieri (depuis pape sous le nom de Pie V, et canonisé), C. Dolera, L. Simonetta, C. Borromée (saint Charles), et Vitellozzo Vitellozzi, auxquels, par son décret du 2 avril 1564, *Alias non nullas constitutiones*, il accorda des pouvoirs étendus pour faire exécuter les décrets émanés du concile de Trente. La cause de la musique ne pouvait être remise en meilleures mains. V. Vitellozzi, Charles Borromée, neveu du pape, et le pape lui-même, qui s'était vu prédire sa grandeur par un chanteur du nom de Silvio Antoniano (1), étaient de fervents admirateurs de la musique. V. Vitellozzi, comme le plus ancien des cardinaux, fut mis à la tête de la commission, et il invita le collége des chanteurs apostoliques, à nommer des députés capables, pour discuter sur des matières relatives à la musique religieuse. Les chanteurs choisirent parmi eux les huit députés dont les noms suivent : A. Calasans, F. de Torres et F. Soto, espagnols; F. de Lazisi et Merlo, romains; G. L. Vescovi, napolitain; V. Vicomercato, gênois, et C. Hameyden, flamand. Les points suivants furent discutés et arrêtés entre les cardinaux et les chanteurs : les messes et les motets, mélangés de paroles étrangères au culte, autrement dits les *farcis*, ne devaient plus être chantés ; les messes composées sur des thêmes profanes étaient à jamais défendues. Les cardinaux demandaient en outre que la musique ne gênât point les paroles, et qu'on pût les entendre distinctement. Les chanteurs soutenaient que cela n'était pas toujours possible, et comme on leur opposait l'exemple du *Te Deum* de Festa, des *Improperii* et du quatuor de la messe *ut ré mi fa sol la*, de Palestrina, ils répondaient que ce qui était possible, lorsqu'il s'agissait de compositions courtes, ne l'était plus dans une œuvre étendue, où les paroles étaient étouffées sous le dessin des fugues et des imitations. Alors V. Vitellozzi et C. Borromée, tous deux admirateurs et protecteurs de Palestrina, proposèrent de charger celui-ci de résoudre le problème, en composant une messe qui ne fût entachée d'aucun mélange profane, et qui laissât entendre clairement les paroles sacrées, malgré les prolongations de l'harmonie et les dessins nécessaires des fugues. Cet avis fut adopté à l'unanimité, et les cardinaux s'engagèrent, en cas de réussite de Palestrina, à ne rien changer à l'état de la musique.

Voilà donc Palestrina arbitre des destinées d'un art auquel il avait voué son génie. Il devait trouver un style nouveau, inconnu à tous les maîtres qui l'avaient précédé, ou se résigner à voir la musique bannie des temples, et sa réputation de compositeur périr dans une défaite décidée par l'impuissance de ses efforts.

E. Raymond.

(1) Voir *la Maîtrise* du 15 avril 1857.

ROBERT-LUCAS DE PEARSALL DE WILLSBRIDGE.

L'homme dont nous publions une composition religieuse portant le titre *Pange lingua*, s'est acquis, parmi ceux qui ont eu l'occasion de connaître sa personne et d'apprécier les tendances de son talent, une renommée si remarquable comme compositeur religieux, qu'une courte notice de sa vie sera sans doute favorablement accueillie par les lecteurs de *la Maîtrise*.

R. L. de Pearsall, chevalier de l'ordre de Saint-Jean, membre de nombreuses sociétés savantes de l'Angleterre et de plusieurs autres pays, appartenait à une ancienne et noble famille de l'Angleterre ; ses ancêtres s'étaient déjà, à l'époque des Croisades, fait remarquer dans les camps par leur dévouement à la cause du Christianisme. Il naquit à Clifton, dans le comté de Glocester, en Angleterre, le 14 mars 1795, et fut l'unique fils de Richard de Pearsall de Wilsbridge, major de cavalerie du royaume britannique. Après avoir reçu une éducation fort soignée, Pearsall désira suivre la carrière militaire qui était celle de son père; mais comme il était fils unique, et que sur lui seul reposaient les espérances de sa famille, il fut contraint d'abandonner cette résolution. Après la mort de son père il passa ses années de jeunesse près de sa mère à Clifton, à Willsbridge, résidence de sa famille. Dès ses plus jeunes années il montra les dispositions les plus remarquables pour l'art musical, et les cultiva par une étude assidue de tous les traités d'harmonie et de contrepoint qu'il put se procurer en Angleterre. Dans l'année 1825 il passa sur le continent, d'après les conseils de son médecin, et se rendit, après un court séjour à Bruxelles, dans la ville de Mayence où il s'arrêta jusqu'en l'année 1830.

Son esprit, richement doué, chercha à se perfectionner dans l'étude approfondie de la science qui le sollicitait depuis sa jeunesse. Pareil aux anciens bardes qui ne se bornaient pas à composer leurs mélodies, et créaient encore la partie littéraire de leurs œuvres musicales, il s'occupa non-seulement de musique, mais encore de poésie. Le temps consacré par lui à la littérature, durant son séjour à Mayence, fut employé à la composition de *cantiques* et de *ballades*, et à la traduction du *Guillaume Tell* de Schiller, œuvres qui furent livrées à l'impression en Angleterre et y obtinrent un succès universel. La science de la guerre, celle de l'histoire et de la chronologie ne lui étaient pas étrangères, et ses connaissances des questions de droit sont attestées par plusieurs écrits de l'année 1829, qui avaient pour objet l'émancipation politique des catholiques en Angleterre, et qui contribuèrent puissamment à la hâter. Lorsqu'en 1836, le gouvernement voulut menacer les antiques droits du warrant anglais, il écrivit plusieurs ouvrages destinés à soutenir juridiquement leur défense.

Parmi toutes ces occupations, la musique restait l'objet de ses prédilections. Les œuvres des anciens maîtres italiens et allemands, auxquels il devait ses remarquables connaissances, l'excitèrent à produire quelques grandes compositions. Outre plusieurs ouvertures et symphonies, parmi lesquelles se trouve une ouverture caractéristique pour le drame de *Macbeth* de Shakspeare, qui plus tard fut livrée à la publicité, il écrivit des quatuors et des quintettes, un grand et un petit opéra, un essai sur l'origine et les règles du contrepoint, un autre sur les madrigaux dont il composa un grand nombre, parmi lesquels quatre furent publiés à Londres; à ces travaux, datés de Londres et de Mayence, appartiennent encore : *glee* à trois voix, *glee* (1) à cinq voix; *Canon perpetuus, Hymnus, Graduale de Sancto-Stéphano, Ave verum corpus, In dulci jubilo,* pour quatre et huit voix, et divers autres petits travaux.

Ses compositions sont d'un style profond et sérieux, ses œuvres religieuses particulièrement sont empreintes d'un sentiment de grandeur et de la plus noble simplicité. Il n'écrivait pas pour plaire à la foule ni pour flatter le goût vulgaire des contemporains; son génie se complaisait à l'étude des formes anciennes et était familier avec les mélodies sacrées du vieux temps; il chercha et trouva dans les chorals de la vieille église catholique la source intarissable à laquelle il retrempa son amour de la musique religieuse. Il tenta de revêtir d'une forme agréable de nombreuses mélodies de notre Église, pour les faire servir à la glorification de Dieu.

Pecarsall suivit cette voie jusqu'en l'année 1845; à cette époque il quitta Carlsruhe pour la Suisse, où il fixa sa résidence dans le château de Wartensee, près de la ville de Saint-Gall et du lac de Constance. Cette résidence faisait autrefois partie du célèbre monastère de Saint-Gall; il se trouvait là dans le voisinage du sol classique de la vieille musique, au lieu même où florissait il y a mille ans une école de chant d'une renommée européenne. C'était là que le chantre *Romanus* déposa son Antiphonaire authentique de saint Grégoire, qu'il composa ses cantiques de louanges (*jubilos*), qu'il s'efforça, par une généreuse rivalité, de surpasser l'école de chant que Pierre, son compagnon de voyage, avait fondée à Metz. C'était là encore que *Ratpertus, Notker Balbulus, Tutilo, Waltram, Hartmann, Ekkehard* le vieux et le jeune, *Notker Labeo* et *Physicus* composèrent et chantèrent leurs mélodies, litanies, séquences, dont un grand nombre se répandirent dans presque toute l'Europe, et qui, aujourd'hui encore, malgré certaines obscurités, sont si précieuses aux yeux des connaisseurs; c'est là que le vieux chant grégorien a pu, du moins dans les neumes des manuscrits Saint-Gallois, se conserver intact jusqu'à nos jours, comme il résulte des comparaisons les plus minutieuses entre les anciens livres de chant lithurgique. Le génie investigateur de Pearsall trouva en ce lieu une source intarissable d'études vivifiantes; en effet il reproduisit, sous une forme nouvelle, et arrangea pour quatre voix quelques chants choisis des vieux moines, tels, par exemple, que *Media vita in morte sumus;* ce chant avait été composé par saint Notker (Balbulus), et lui avait été inspiré alors qu'on avait eu le projet de jeter un pont sur le torrent mugissant près de *Martins Tobel,* et qu'en sondant le gouffre du regard, il mesura le danger auquel s'exposaient les constructeurs; le peuple chantait cet hymne dans les églises, et les soldats sur les champs de bataille (1).

Par ses connaissances, par son caractère élevé et bienveillant, Pearsall se créa bientôt, parmi les amateurs de musique de la ville voisine de sa résidence, un cercle d'admirateurs et d'amis qui lui doivent plusieurs bons conseils, plusieurs ingénieuses instructions, et qui lui furent toujours profondément dévoués; leur influence ne fut pas étrangère à sa tendance toujours plus marquée de consacrer toutes les ressources de son art à la glorification d'une Église à laquelle il n'appartenait pas, il est vrai, mais qui ne lui avait jamais refusé son admiration et sa sympathie, prouvées par les nombreuses visites qu'il fit, en compagnie d'un ecclésiastique de ses amis, dans plusieurs couvents de la Suisse, Einsiedeln, Engelberg, Rheinau, pour lesquels il composa quelques œuvres dont la plus originale est la reproduction du *Salve Regina* qui existait à Einsiedeln depuis plusieurs siècles. Pour Rheinau, il arrangea, en l'honneur de saint Fintan, son compatriote, l'hymne de *Sancto Fintano;* en l'année 1847, il composa pour un couvent de femmes, qui se trouvait dans son voisinage, un *O Salutaris* et le *Pange lingua* qui est joint à ce numéro. Dans la même année il composa, à l'occasion de la consécration épiscopale de Mgr. Mirer, évêque de Saint-Gall, un *Te Deum* et un *Unguentum in capite,* avec le psaume *Ecce quam bonum,* morceau qui, lors de son exécution, produisit la plus profonde impression; à cette époque appartiennent encore plusieurs autres compositions religieuses en style de choral, un *Sacris solemniis* pour quatre voix, le psaume *De profundis,* un *Tenebræ factæ sunt* pour quatre voix et orchestre, un *Salve Regina* en *mi* majeur. Il transcrivit, pour l'église de Saint-Gall, les Lamentations de la Semaine sainte, dites par un chœur nombreux et qui sont publiées. Parmi ses œuvres non encore parues, figure un recueil de vieux airs populaires d'un caractère très-original; Pearsall les avait mis en harmonie pour l'un de ses amis, le chancelier épiscopal de Saint-Gall, et y joignit un remarquable accompagnement d'orgue; malgré certains obstacles ils furent adoptés par le diocèse de Saint-Gall comme livre de cantiques, et doivent être signalés à tous les amis de l'art musical.

Nous n'en dirons pas davantage sur les œuvres musicales de cet homme qui a tant mérité de l'art religieux; écoutons seulement quelques détails donnés sur lui par l'un de ses amis dans une feuille locale suisse :

« La vieillesse du défunt pouvait être comparée à un beau soir d'été, quand le soleil va disparaître de l'horizon

(1) Espèce de musique nationale anglaise.

(1) On a construit, en 1856, sur un autre torrent, la *Sitter*, un pont destiné au passage des trains du chemin de fer, qui fut livré la même année à la circulation. On s'était entendu, avec l'administration du chemin de fer, pour donner à la fête de l'inauguration une couleur toute religieuse; on devait, à cet effet, à la suite de la bénédiction de l'évêque de Saint-Gall et des mêmes prières qu'avait déjà prononcées Mgr. Racss lorsque le grand empereur actuel avait inauguré le chemin de fer de Strasbourg, faire exécuter par un chœur le *Media vita* de Balbulus, d'après l'arrangement de Pearsall; mais l'intolérance du gouvernement de Saint-Gall ne lui permit pas d'attendre la bénédiction de notre église, et l'exécution du célèbre morceau de musique qui devait marquer l'anniversaire du millésime.

terrestre, et qu'il jette encore un flot de lumière sur les masses de nuages, comme s'il voulait consoler les mortels de leur entrée dans les ténèbres de la nuit. Pearsall était chaque jour plus convaincu que la vérité pour les sciences et pour les arts, que la clarté qui jamais ne se voile et ne s'abaisse à l'horizon, ne se trouvaient que dans la religion catholique. Depuis deux ans, à la suite d'une attaque d'apoplexie, cet homme d'une instruction si étendue qu'elle était presque universelle, s'était vu forcé d'abandonner ses travaux; la force de son caractère se déploya subitement et se concentra dans le désir d'une réunion à cette Église dont il avait chanté les mystères, dont il avait défendu les droits sur le terrain de la vie politique; c'était aussi la religion à laquelle ses ancêtres avaient appartenu jusqu'en l'année 1712; il était capable de l'apprécier dans son incomparable vérité, de l'adorer dans sa pureté; il lui avait été dévoué toute sa vie et se sentit particulièrement attiré dans ses dernières années par le mystère de l'Eucharistie; cette religion le consolait par la conviction que les ancêtres, qui l'avaient devancé dans un monde meilleur, priaient pour lui dans les cieux; parmi eux il comptait un parent qui s'était distingué par sa vaste érudition et sa piété, et qui avait été vice-provincial de la Compagnie de Jésus en Angleterre. Sérieux et consciencieux dans tout ce qu'il entreprenait, le défunt approfondit ses dispositions intérieures, et le 2 août 1856 il entra dans le sein de l'Église catholique. Son vieil ami, l'évêque de Saint-Gall, devait être pour lui le dispensateur de cette grâce si insigne; il lui donna les sacrements de l'Église le premier dimanche d'août. Le dimanche suivant Pearsall reçut la sainte Communion avec sa femme et sa fille. Sa vie spirituelle étant fortifiée, sa santé parut reprendre aussi. Le mardi suivant il se trouvait parfaitement bien, put se promener seul au grand air, visita les lieux de Wartensee qu'il chérissait le plus, se coucha le soir dans une disposition d'esprit plus gaie que de coutume..... puis se tournant subitement vers la porte, il semblait attendre quelqu'un avec une impatience croissante; tout à coup son attente parut satisfaite, il poussa un cri de joie, baissa la tête, et, entouré de sa famille, il rendit son âme entre les mains de son créateur. Il mourut le 5 août 1856, âgé de 61 ans. Que le Seigneur lui donne le repos éternel et le réunisse dans son royaume à ces hommes parfaits dont le sage Sirach (chap. 44) relève ainsi les mérites :

« Ils donnèrent aux peuples de sages conseils, ils cher-
« chèrent, dans leur science de l'art musical, à consacrer
« aux louanges du Seigneur les enseignements de l'Écriture;
« ils vivaient paisiblement dans leurs demeures, et de-
« vinrent célèbres dans la suite des âges; leurs restes furent
« inhumés en paix et leur nom vivra, non d'âge en âge,
« mais de postérité en postérité ! »

P. A. Schubiger.

Nous nous acquittons, avec bien du plaisir, du devoir de remercier deux de nos confrères, le *Monatschrift* et *le Chœur*, de l'attention sympathique qu'ils accordent à notre publication.

Le *Monatschrift*, dans son numéro de juillet, consacre à la *Maîtrise* quelques lignes pleines de bienveillance, et qu'un sentiment que l'on comprendra facilement nous interdit de citer ici. Nous accueillons avec plaisir cette preuve de bonne confraternité, et nous sommes heureux de voir nos opinions partagées et notre entreprise encouragée par un recueil dont nous avons pu déjà apprécier l'esprit sage et élevé.

Le *Chœur* « pauvre petite feuille, » comme il s'appelle lui-même, « qui donne des partitions qu'on ne sait plus exécuter, avec des clés qu'on ne sait plus lire », ou plutôt, comme nous dirons à notre tour, défenseur énergique et obstiné des saines doctrines musicales, et organe de la *Société de Musique Religieuse* de Nancy, sur laquelle nous espérons bien avoir l'occasion de revenir, le *Chœur* nous offre, dans ses colonnes, une « hospitalité » aussi précieuse pour nous qu'honorable, et que nous acceptons bien volontiers; que notre confrère en soit bien convaincu en effet : le sentiment qu'il nous inspire n'est ni la peur, ni encore moins, Dieu nous en préserve, un injuste dédain, mais bien une vive et fraternelle sympathie. *Le Chœur*, notre aîné de neuf ans, est dévoué à une cause qui est aussi la nôtre, et la soutient avec un esprit plein de ressources, avec une verve pleine d'*humour*, « et même un peu farouche », qui sont bien capables de lui rallier les lecteurs d'un sens droit et élevé. Citons, pour terminer, quelques lignes empruntées à la feuille musicale de Nancy. Nous trouvons dans cette citation le double avantage d'apporter à nos lecteurs un témoignage nouveau et autorisé en faveur de nos idées, et de leur donner un échantillon de la polémique vive, nette et incisive de notre confrère.

En résumé, comme nous l'écrivions dernièrement à un véritable connaisseur, plus il paraîtra de journaux de musique religieuse, et plus on en fera, et plus il y a de chances pour que le monde ecclésiastique s'élève au niveau du zèle des laïcs pour le progrès de l'art religieux, abandonne les solos et les chœurs mignons pour de larges unissons et des chœurs grandioses, rejette les accords plaqués pour le style lié, et comprenne enfin, enfin (je ne dis pas tout de suite), que la musique d'église n'est pas une affaire d'agrément, mais de science profonde, qu'un motet doit être un chef-d'œuvre (notre confrère en parle ici bien à son aise !), qu'un cantique n'est pas une romance, et que tout ce qui a le sentiment ou *l'air* religieux, n'en a pas toujours la *chanson*. C'est la science et la tradition qui, jointes au sentiment, donnent à la musique d'église son véritable caractère; le *Chœur* n'a pas d'autre principe.

Ni *la Maîtrise*. On ne saurait mieux dire, et avec plus de raison.

L. N. J. d'O.

OU CONDUIT UN MAUVAIS CHEMIN.

Nous avons publié dans notre dernier numéro, sur l'état de la musique religieuse en Belgique, une lettre de M. Ed. Grégoir, que suivait un décret de Mgr le cardinal-archevêque de Malines, mais l'espace nous a manqué, comme il nous arrive souvent, pour joindre à la lettre de notre correspondant, et, s'il nous est permis de le dire, au sage décret du vénérable prélat, un commentaire que nous fournissait le hasard et qui porte, il nous semble, avec lui son enseignement. Il n'est pas trop tard pour le communiquer aujourd'hui à nos lecteurs; il n'est jamais trop tard en effet pour faire connaître des faits qui démontrent tous les jours, avec une nouvelle évidence, à quels excès intolérables, et nous dirions presque

sacrilèges, si l'intention n'était pas toujours fort innocente, on peut être entraîné par le parti pris de « satisfaire la curiosité ou le plaisir du public » selon les paroles de l'éminentissime prélat, quoiqu'il puisse en coûter «à la sainteté du culte divin,» par l'admission, dans le temple, des instruments d'orchestre, de la musique théâtrale, « des airs profanes, ou qui respirent la légèreté, des pièces bruyantes, plus propres à dissiper qu'à émouvoir et à exciter les affections pieuses.» Il faut surtout blâmer l'adoption de mélodies connues, dont l'infinie variété parcourt la vaste échelle de toutes les émotions que peut éprouver l'âme humaine, de tous les sentiments qui peuvent la dominer, depuis les plus nobles jusqu'aux plus grossiers, et dont le choix est abandonné à la mémoire et au goût d'un artiste ignorant, privé, dans ce dédale, du guide sûr que la tradition fournit à ceux qui lui restent fidèles, et exposé à se tromper plus ou moins lourdement selon que des instincts plus ou moins vulgaires le dirigent. Ces faits, il faut les recueillir pour obliger les plus incrédules à ouvrir les yeux sur les conséquences d'une négligence funeste.

Nous en trouvons un dans l'intéressante chronique que *le Monatschrift* consacre dans son numéro de juillet, selon sa coutume, à la musique religieuse. Il rend compte d'une composition «singulière» dit-il, exécutée, à l'occasion des fêtes de la Pentecôte, dans l'église de Saint-Jean (faubourg de Yægerzeile, à Vienne), et qui présente une suite de rosalies bruyamment accompagnées par plusieurs trompettes. «On ne saurait,» ajoute avec beaucoup de raison *le Monatschrift*, «passer sous silence cette œuvre, si pitoyable qu'elle soit; le silence, sur de semblables matières, pourrait être pris pour de la tolérance; or, il n'est personne qui ne soit froissé de voir les offices religieux entachés d'effets non-seulement profanes, mais burlesques; le nom de l'auteur de cette messe nous est demeuré inconnu. »

Cela nous rappelle le récit d'un voyageur qui avait assisté, dans les provinces danubiennes, aux funérailles d'un membre de la colonie allemande, conduites par le clergé italien des Missions du Levant. L'Orient, avec ses pompes religieuses parlant aux sens, l'Italie et son goût théâtral, l'Allemagne et ses musiciens nationaux, s'étaient associés dans cette lugubre cérémonie; le char mortuaire était précédé d'un orchestre qui jouait une valse fort sémillante, dont les reprises alternaient avec les prières du clergé.

Voici qui est mieux, si c'est possible; nous recueillons l'anecdote bouffonne qui va suivre dans la lettre récente d'un musicien habile et d'un chroniqueur digne de foi : «Le lutrin,». écrit-il, «était désorganisé dans une église autrefois cathédrale; dans son embarras, le curé enrôle un confrère mécontent dans son village, et célèbre dans l'endroit pour son talent à souffler dans une ophicléide (ou peut-être dans un serpent, mais peu importe). Après un office mortuaire, à l'enlèvement du cercueil, le musicien entonne bravement l'air : *Aussitôt que la lumière*. L'effet produit par cette mélodie, d'un caractère religieux tout nouveau, est aussi prompt qu'énergique. Le cortège pouffe de rire et chante, *sotto voce*, en suivant l'instrumentiste si bien inspiré : *Si je meurs, que l'on m'enterre*. Il avait saisi l'à-propos, car on peut dire que ce couplet funèbre donnait à la chanson un certain air de circonstance, et peut-être c'était ce rapport d'idées qui avait guidé le musicien malencontreux. Par bonheur on enterrait une vieille femme; si l'on avait rendu à ce moment les honneurs funèbres à un joyeux buveur et à un gai convive, l'application eût été bien plus juste et bien plus directe, et vous pouvez juger de l'effet. Mais hélas! la gloire est de peu de durée, et la paroisse n'a pas possédé longtemps un prêtre d'un goût si pur et un si parfait mélomane.

On trouvera peut-être cette aventure un peu grotesque, et peut-être on en rira. Pourquoi non? Il n'y a pas de mal à rire un peu, fût-ce en lisant *la Maîtrise*, d'autant plus qu'après avoir ri on sera conduit, sans doute, et c'est ce que nous désirons, à des réflexions d'un tour plus sérieux, et à mesurer l'étendue du danger. C'est, dans tous les cas, une grave inconvenance de substituer, à des mélodies consacrées par les traditions les plus vénérables et toujours dignes du culte auquel elles sont destinées, des morceaux qui ont acquis leur notoriété en dehors du temple. Choisis même avec discernement, si l'on ne considère que le sentiment général et le caractère du style, ils ont encore le grave inconvénient de rappeler des idées et des images étrangères aux solennités religieuses, le plus souvent en contradiction avec elles, et il y a d'ailleurs peu d'esprits assez expérimentés pour faire, dans l'inextricable chaos de ces innombrables productions, un choix digne d'être approuvé.

Reportons cependant nos regards vers des objets plus consolants, et, puisque nous avons nommé *le Monatschrift*, disons encore quelques mots de la longue et bienveillante analyse qu'il consacre à la messe en *sol* majeur du compositeur Botter. Cette messe fut exécutée dans l'église de la cour, le 17 mai. «On remarque dans cette composition, dit *le Monatschrift*, une douceur, une onction pénétrante; mais cette douceur ne dégénère jamais en mollesse ni cette onction en fadeur; quelques morceaux sont d'un style majestueux, dans lesquels semble planer, çà et là, l'esprit de Haendel. L'offertoire sur le texte : *Natus in Judæa Deus*, et un duo pour soprano et contralto, coupé par des chœurs, prouvent les remarquables dispositions de M. Botter pour le style de l'oratorio. M. Schulle jeune, organiste, a beaucoup contribué, par ses préludes ingénieux et son talent de modulation, à l'intérêt de cette séance.»

Plus loin le rédacteur se plaint de voir l'église des Dominicains faire exécuter invariablement, à toutes les solennités, la messe de sainte Thérèse, de Haydn. On peut, sans méconnaître la beauté de cette composition, désirer d'entendre, par exemple, la musique de quelques anciens maîtres, et souhaiter que la direction musicale de l'église des Dominicains consente à varier son programme en y introduisant les œuvres des anciens maîtres allemands et romains. — L'église de Saint-Charles a fait exécuter une œuvre remarquable de Schnabel. M. Rupprecht est toujours l'homme de goût, sachant choisir parmi les œuvres modernes celles qui, sans imitation servile du style religieux ancien, sont conçues dans le même sentiment de foi, et présentent le même caractère austère et majestueux. — Les autres églises de Vienne se sont signalées par l'exécution de quelques belles œuvres; on y a entendu l'*Ave verum* de Mozart, un hymne magnifique d'Albrechtsterger en *la mineur*, et des morceaux de Sébastien Bach. J. D'ORTIGUE.

CHRONIQUE MUSICALE DE LA PRESSE.

— Nous continuons à suivre, avec un vif intérêt, d'après le journal *l'Orphéon*, les travaux des sociétés d'orphéonistes. Ces sociétés se multiplient rapidement sur tous les points de la France, et nous ne saurions qu'applaudir aux progrès d'une institution éminemment utile, et doublement avantageuse à ceux qui, en s'y associant, trouvent dans de nobles distractions le moyen d'échapper à des dangers et à des tentations de plus d'un genre, forment leur goût et élèvent leur intelligence par une étude dont ils font un plaisir, assouplissent leur humeur, exercent leur jugement non-seulement dans les choses de l'art qu'ils cultivent, mais dans toutes les directions où l'activité de leur vie se déploie, car l'esprit de l'homme est indivisible et toutes ses facultés sont solidaires. Elle est avantageuse aussi à l'art lui même, auquel elle prépare des auditeurs plus intelligents et des appréciateurs plus expérimentés. Quant à nous, nous n'avons à noter ici que la participation, moins constante que nous ne le voudrions, mais cependant encore assez fréquente, des Sociétés chorales aux cérémonies du culte. Elles ne sauraient certainement faire de leur talent ou de leur bonne volonté un emploi plus utile à elles-mêmes et à l'art; mais c'est à la condition, nous ne saurions trop le répéter, qu'elles puiseront à des sources pures les éléments de leurs répertoires. Rien n'est mieux approprié d'ailleurs, nous ne craignons pas de le dire, à l'intelligence du personnel qui compose ordinairement les Sociétés chorales, que les œuvres magnifiques des grands maîtres de l'Italie et de l'Allemagne. Si les membres de ces Sociétés ne peuvent toujours comprendre ce que ces œuvres ont de profond, les combinaisons savantes dont le mérite n'est accessible qu'à des esprits longtemps versés dans l'étude de ces chefs-d'œuvre, ils n'y perdent pas en réalité beaucoup, car ils sont facilement touchés par ce qu'elles contiennent de grand, de religieux, de simple et de naïf; c'est là l'essentiel. Toutes les habitudes de la vie de l'orphéoniste, tous ces débris d'un art ancien dans le commerce desquels s'est passée son enfance, et qui ont, à son insu, concouru à son éducation, le rendent plus propre qu'un public plus élevé, plus difficile, d'un goût plus compliqué, plus frotté d'une science

incomplète et partant fausse, à recevoir la vive impression de ces œuvres impérissables. C'est jusqu'à elles qu'il doit remonter. Notre temps, il faut bien l'avouer, n'est pas celui des inspirations simples et spontanées, il a trop d'esprit pour cela ; la critique, la comparaison et l'étude nous ont enrichis d'un grand nombre de moyens d'expression inconnus à nos devanciers, mais notre imagination, embarrassée et alourdie, à ce qu'il semble, par ce bagage, a perdu en quelque sorte le don des élans primesautiers, et je ne sais quelle onction sans mélange qui pénètre les œuvres des temps passés. S'il faut dire toute la vérité, et malgré quelques heureuses tentatives, les ouvrages écrits pour les Sociétés chorales n'atteignent en général que bien imparfaitement leur but. Souvent des hommes, d'ailleurs habiles et recommandés, dans d'autres genres, par des travaux du premier ordre, tombent, en voulant se mettre à la portée d'un public moins éclairé, dans l'erreur de ceux qui, pour parler au peuple, remplacent la simplicité des idées par la grossièreté du langage; ils veulent être simples, ils deviennent vulgaires. Mauvais moyen pour en être compris ; mauvais moyen souvent pour lui plaire; mauvais moyen surtout pour élargir les horizons de sa pensée ; danger auquel il échappera infailliblement par l'étude des grands maîtres auxquels nous faisions tout à l'heure allusion, et dans les œuvres desquels il est assuré de trouver des jouissances pures et saines en même temps qu'une instruction solide. Nous voudrions, et l'on nous pardonnera dans ces colonnes une préoccupation si naturelle, que les Sociétés chorales devinssent en quelque sorte comme des Maîtrises libres, renfermées néanmoins dans un cercle moins étroit, mais destinées à propager dans le peuple un goût simple et sévère, et ne perdant jamais de vue l'art vraiment religieux, qui est, après tout, l'art populaire dans sa plus haute expression.

Quoi qu'il en soit, et en attendant un avenir tout à fait conforme à nos vœux, nous devons des encouragements aux efforts qui sont tentés pour améliorer l'état présent des choses, et nous passons, sans plus tarder, à l'énumération des morceaux de musique religieuse qui ont été exécutés en divers lieux par des Sociétés d'orphéonistes.

Le 14 juin, dans l'église de Saint-Germain-en-Laye, à l'occasion de la fête patronale de la *Société militaire*, les élèves de M. Bonoldi ont exécuté un *Kyrie*, un *Ave Maria*, un *O salutaris*, un *Agnus Dei* composés par le professeur, et l'*O fons pietatis* de Haydn.

Quelques jours plus tard c'était la fête des apprêteurs de soie de Lyon, et l'église du collége ouvrait ses portes à la Société chorale du 3e arrondissement, qui, sous la direction de M. Chapolard, chantait une messe en musique de M. Laurent de Rillé.

Le 5 juillet, Montmartre célébrait sa fête patronale, et l'Institut philharmonique de cette ville prêtait son concours à cette solennité en exécutant une messe de MM. Marié et Simiot, sous la direction des auteurs.

Le dimanche 19 juillet, la ville de Caen avait convoqué un vaste concours d'orphéons et de musique d'harmonie. De nombreuses Sociétés s'étaient, comme on pense, donné rendez-vous dans la vieille capitale de la Basse-Normandie ; et cette fête, nous dit-on, a eu tout l'éclat et tout l'attrait d'une fête populaire. On avait eu l'heureuse pensée d'inaugurer par la prière cette joyeuse solennité; dès huit heures du matin les fidèles, pressés dans une des églises de Caen, entendaient une messe à grand orchestre de M. Camille de Vos; les élèves de M. Foulon, quelques membres de la société chorale des *Neustriens* de Caen, et l'orchestre de la Société philharmonique de la même ville, avaient voulu concourir à cette exécution, dans laquelle on a entendu M. Bertrand, élève de M. Duprez, et un baryton, membre de la société philharmonique, M. Renard. Nous nous abstenons de toute appréciation sur une œuvre que nous n'avons pas entendue et sur son exécution.

Comme il n'est pas de bonne fête sans lendemain, la société de Sainte-Cécile de Cherboorg faisait entendre le 20 juillet, dans l'église de la Gloriette de Caen, et, nous dit-on avec succès, une messe de M. Barrière.

A une date que l'Orphéon ne nous indique pas, la jeune Société chorale de Bourg a pris part à la fête patronale de cette ville, comme elle l'avait déjà fait l'année dernière, en chantant une messe solennelle. Nous devons encore placer, sur les états de service religieux de cette association, l'exécution d'une messe de Sainte-Cécile, et, si nous ne nous trompons, son assistance à la cérémonie d'exhumation des ducs de Savoie.

Pour donner d'ailleurs une idée de l'activité féconde qui préside aux travaux de ces utiles associations, nous ne résistons pas au désir de citer quelques lignes dans lesquelles on rend compte des efforts de la Société de Bourg pour s'organiser sur des bases solides. « Elle a réussi à rallier un noyau assez considérable d'amateurs de la ville ;... elle a fondé un cours de chant régulièrement suivi par les membres de la société ;.... elle a fait l'emplette d'un harmonium et d'une bibliothèque de musique chorale déjà importante... elle a donné cinq concerts ;... elle a eu des soirées musicales...; » elle vient d'assister, grâce à une subvention de la municipalité de Bourg, à un grand concours ouvert à Dijon, et elle a reçu, dans cette lutte, le baptême de la victoire. Évidemment le mouvement, la vie et l'avenir sont là : c'est là un excellent instrument, et, si l'on nous permet cette expression qui est tout à fait de circonstance, il ne s'agit plus que d'en bien jouer.

La Société chorale dirigée par M. Emile Chevé nous ramène à Paris. Le dimanche 2 août, elle exécutait dans l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, une nouvelle messe solennelle pour quatre voix d'hommes, sans accompagnement, de M. Frédéric Viret, maître de chapelle de cette paroisse. M. Bussine, de l'Opéra, a chanté les solos.

Nous avons fini. Tout ce déploiement de zèle, toute cette jeune ardeur sont à nos yeux, nous le répétons, des symptômes favorables ; toutefois, en repassant cette liste, d'ailleurs assez courte, de messes exécutées çà et là par des Sociétés chorales, nous ne pouvons nous empêcher de remarquer avec tristesse que les noms des maîtres vénérés, des Palestrina, des Lassus, des Vittoria, des Marcello, des Haendel, des Bach, en sont absents, et qu'on n'y trouve pas même ceux moins purs (pour cette partie de l'art), mais grands encore, des Mozart, des Beethoven. Haydn une seule fois y figure et pour un court morceau. Qu'il nous soit donc permis, en finissant, de rappeler aux directeurs de Sociétés d'orphéonistes, qui déploient d'ailleurs tant d'activité, de zèle et souvent de talent, que l'œuvre qu'ils ont entreprise, que toute œuvre d'éducation, est surtout œuvre de désintéressement et d'ABNÉGATION.

A. RABUTAUX.

— L'école d'orgue et la musique religieuse viennent de faire une perte sensible dans la personne de M. Pedro Sarrasquetta, organiste de la cathédrale de Bordeaux. M. Pedro Sarrasquetta était élève de don Placido. *Ménestrel.*

— Un tombeau, dit le *Courrier Franco-Italien*, vient d'être élevé à Zingarelli dans l'église Saint-Dominique-le-Majeur, de Naples, par les soins de son ami Benedetto Vita, et grâce à une souscription nationale. Il est placé entre les deux premières chapelles qui sont à gauche de la chaire. Une simple lyre et un portrait l'indiquent aux visiteurs. Le jour où on y a déposé les cendres de l'illustre maître a été un jour solennel. Rien surtout n'a été plus imposant que la grand'messe exécutée par cent cinquante instrumentistes et choristes, sous la direction de Mercadente, le patriarche de la musique napolitaine, qui a précisément succédé à Zingarelli au Conservatoire.

— Nous n'avions pu, dans notre dernier numéro, annoncer l'inauguration d'un nouvel orgue qui avait été entendu, pour la première fois, dans l'église paroissiale de Saint-Jacques d'Amiens, le dimanche 26 juillet, à l'occasion de la fête patronale de cette paroisse. Il ne nous reste plus aujourd'hui qu'à consigner ici la triste nouvelle de sa complète destruction. Ce bel instrument a été emporté par l'incendie qui a dévoré presque entièrement, le 7 août, l'église Saint-Jacques.

« La tribune des orgues n'existe plus, » dit le *Mémorial* d'Amiens, « et des orgues, achetées récemment et qui avaient coûté 25,000 fr., il ne reste que des cendres.

« Les bas côtés de l'église ont été préservés; la chapelle de la Vierge n'a pas été atteinte, et le clocher, qui n'était pas complétement attenant au corps principal du bâtiment, est intact.

« C'est à dix heures moins un quart environ que le feu s'est manifesté. Ce qui paraît certain, c'est que, dans la journée, des ouvriers avaient été occupés dans la tribune, et qu'ils avaient dû se servir

de charbon allumé pour souder les tuyaux de l'orgue et rajuster les joints de la menuiserie. »

L'Ami de l'Ordre d'Amiens apprécie très-favorablement les qualités de ces orgues dues à M. Verschneider. Nous lui laissons la responsabilité de son appréciation. C'était M. J.-Ch. Hess qui avait bien voulu prêter le concours de son talent à cette inauguration, et qui s'est acquitté de sa tâche, nous assure-t-on, avec un complet succès.

— Le dimanche 30 août, dans la chapelle du château de Versailles, l'Association des artistes musiciens de France a fait chanter, au profit de sa caisse, une messe inédite de M. Auber; les solis étaient chantés par les premiers artistes de la capitale, et les chœurs par la société des Jeunes Artistes du Conservatoire, sous la direction de M. Pasdeloup. L'orgue était touché par M. Benoit, organiste de la chapelle de l'Empereur. *Débats.*

— Deux messes solennelles ont été récemment exécutées dans l'église paroissiale de Saint-Eustache de Paris, l'une le dimanche 19 juillet, nous dit *le Ménestrel*, à trois voix égales, de la composition de M. Ad. Papin, maître de chapelle du lycée Saint-Louis; les solos ont été chantés par MM. Nicolas et Nathan de l'Opéra-Comique, et M. Crosti, élève du Conservatoire; l'autre, le 15 août, pour la fête de l'Assomption; elle est due à M. Albert l'Hôte et a été chantée sous la direction de M. Hurand, maître de chapelle de cette paroisse.

— Le même jour, une nouvelle messe solennelle, composée par M. Leprevost, organiste de l'église, a été exécutée à Saint-Roch. *Ménestrel.*

— Le dimanche 2 août, la ville de Clermont-sur-Oise, nous dit encore le même journal, fêtait le patron de sa principale église par une messe en musique et un concours d'orphéons et de musique militaire. La messe, empruntée aux œuvres de M. Panseron, a été chantée par MM. Battaille, Armandi et Mlle Charles, du Conservatoire.

— On a exécuté, dans l'église primatiale de Lyon, à l'occasion de la fête du 15 août, un *Te Deum* que *le Ménestrel* appelle militaire, dû à M. Sain-d'Arod. Les soldats-musiciens des 1re et 3e divisions militaires avaient fourni les choristes; l'orchestre avait été recruté dans les musiques des 2e, 6e, 35e, 49e et surtout 53e régiment de ligne. Tous ces exécutants étaient sous la direction du maître de chapelle de la cathédrale.

— A Weimar, la cérémonie religieuse, célébrée cette année à l'occasion de la fête de l'Empereur, a eu un caractère tout exceptionnel, grâce au concours de M. Chelard, maître de chapelle du grand-duc, ancien lauréat et membre correspondant de l'Institut, qui a fait exécuter plusieurs morceaux de sa composition. M. Listz, qui se trouvait dans l'auditoire, a pris part à l'exécution de ces morceaux en accompagnant avec l'orgue. *Ménestrel.*

BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE.

LIVRES.

LIVRES PUBLIÉS EN FRANCE.

9. **Banquet Choronien** ou Réunion annuelle des anciens élèves de l'école fondée et dirigée par Alex. Choron de 1816 à 1834, 2e année, jeudi 17 avril 1856. Paris, impr. de Bonaventure, in-8o, 8 p.

10. Barbier de Montault (l'ab. X). — **L'Année liturgique à Rome** Paris, V. Didron, in-18, 224 p.

11. *Cantus communes. Ordinarium missæ* pro variis anni temporibus. Paris, A. Leclère, in-fol., 4 p.

12. Charlemagne (C. de). — Le Christ au Mont des Oliviers, **Oratorio**, paroles de C. de ...., musique de Beethoven. Paris, impr. Charles de Mourgues, in-8o, 6 p. à 2 col.

Exécuté pour la première fois intégralement et à grand orchestre au concert spirituel de la Société des Jeunes Artistes du Conservatoire, le Vendredi-Saint 10 avril 1857. — Oratorio réduit pour piano et orgue.

13. Decamp. — **Méthode abrégée de Plain-Chant** à l'usage des écoles, en 4 tableaux. Soissons, Decamp, in-fol., 4 p.

14. **Diurnal romain** à l'usage des religieuses Carmélites de France qui suivent la règle de sainte Thérèse. Ratier, in-4o, clxv et 472 p., 1856.

15. Dorcy (J.). — Notabilités de la facture instrumentale. **A. Debain**, no 1. Paris, au bureau de l'Annuaire musical, rue de Trévise, 37, in-18, 18 p.

LIVRES PUBLIÉS A L'ÉTRANGER (1).

16. Audisio. — **L'Etude de la Liturgie** est une des principales sources de l'éloquence sacrée.

(V. « Annales historiques, politiques et littéraires », tom. II, nos 1 et 2. Janv. et févr. 1857. Liége; Meyers.

17. Coussemaker (E. de). — **Chants populaires** des Flamands de France, recueillis et publiés avec les mélodies originales, une traduction française et des notes par E. de C...., membre correspondant de l'Institut de France, etc. Gand; impr. et lithogr. de F. et E. Gyselynck, 1856, gr. in-8o de xxvi et 419 p. plus 14 planches.

(Ce volume contient une introduction et 150 chants populaires divisés en 13 parties, selon la nature de ces chants, et rangés sous les titres suivants : 1o Noëls et Cantiques (1-27).—2o Chants relatifs à certaines fêtes et cérémonies religieuses (28-33). — 3o Chansons morales et mystiques (36-42). — 4o Souvenirs druidiques (43). — 5o Souvenirs Scandinaves (44-48). — 6o Sagas, ballades et légendes (49-63). — 7o Chants maritimes (64-70). — 8o Chansons comiques et de genre (71-93). — 9o Chansons de sainte Anne (94-100). — 10o Rondes et chansons de danse (101-117). — 11o Chansons bachiques et d'amour (118-127). — 12o Chansons satiriques (128-138). — 13o Chansons enfantines (139-150). — Il se termine par une table alphabétique des chants.)

18. Drescœr (J.-C.). — Skizze **zu dem Oratorium von L. Spohr** : « Der Fall Babylon's », Gr. in-8. Frankfurt, a M. Boselli.

19. Gevaert (F.-A.). — Méthode pour **l'Enseignement du Plain-Chant** et la manière de l'accompagner, suivie de nombreux exemples, par F. A. G.... gr. in-8o, 86 p. Gand, Gevaert. Prix net : 5 fr.

MUSIQUE.

MUSIQUE PUBLIÉE EN FRANCE.

20. Dietsch (L.). — **Messe de Requiem**. Paris : 3 fr.

21. — Recueil de 12 **Motets** à l'usage du mois de Marie et pour toutes les fêtes de l'année, à 1, 2 et 3 voix, avec accompagnement d'orgue ou de piano. Paris, 5 fr.

22. — Répertoire des Maîtrises et des Chapelles, contenant **les plus beaux morceaux** de musique religieuse **des grands maîtres** des écoles de France, d'Italie et d'Allemagne, depuis Palestrina jusqu'à nos jours, avec accompagnement d'orgue simplifié. Paris, chaque année : 36 fr. net.

23. — et M. l'ab. E. Tessier. — **Accompagnement d'orgue** composé pour l'antiphonaire romain de la commission de Reims et de Cambrai. Paris.

24. Frober (E.). — *Jubilus Rythmicus de nomine Jesu*, **Stances** de Saint Bernard, mises en musique à 3 et 4 voix par les plus excellents maîtres de la fin du xvie siècle : Félice Anerio, Palestrina, Giovanelli, G. M. Nanini, Soto et Allegri, publ. par E. F...., d'après : — Le « Diletto spirituale canzonette composti da diversi eccmi Musici raccolte da Simone Veroivo, con l'intavolatura dei cimbolo. Roma, 1586 »; — les « Laudi spirituali del Oratorio in Roma, 1583-1593 »; — et un manuscrit inédit de Gregorio Allegri; le texte des paroles ayant été revu sur l'édition de Saint Bernard donnée par Mabillon. — Paris, Napoléon Legouix, quai Voltaire, 29, in-4o, 35 p., plus 3 p. non numérotées pour le texte des paroles sans musique. 20 fr.

MUSIQUE PUBLIÉE A L'ÉTRANGER.

25. Disy (J.). — Recueil de 25 **Messes**, divisé en cinq séries, et arrangées par J. D...., in-8o, 193 p., Namur, F. J. Doux fils. 2 fr. 50 c.

26. Kothe (B.). — Katolische **Mannechœre** fur alle Zeiten d. Kirchenjahres, gr. in-4. Oppeln Clar. in comm.

27. — *Preces diurnæ* cum hymnis et canticis, 32. Münster, 1856. Coppenrath.

28. — Recueil de **Prières** journalières indulgenciées, en latin et en français, avec les chants de l'église pour diverses circonstances, à l'usage des maisons d'éducation. in-18, 131 p., Liége, J. Meyers. 50 c.

29. Scuubiger (A.). — Marienrosen, ein Sammlung mehrstimmiger, **Lieder** ohne Begleitg. zur Verehrung der sel. Jungfrau. 6 aufl., gr. in-8o. Einsiedeln Greb Benziger.

Nota. La plupart des livres et des morceaux de musique que nous annonçons ne passent pas sous nos yeux. Nous ne pourrons, en conséquence, garantir l'exactitude des titres et des autres indications fournies par nous que lorsque les éditeurs auront bien voulu déposer, aux bureaux de *la Maîtrise*, les ouvrages qui appartiennent à notre cadre, ou les numéros des publications périodiques qui contiennent des travaux intéressants pour nos lecteurs. Nous pourrons aussi, dans ce cas, en donner en quelques lignes une analyse, comme simple *développement du titre*, quand ce développement nous paraîtra nécessaire.

Observations. — Les livres dont la date n'est pas indiquée, portent celle de l'année courante.

Le mot : Extrait (Extr.) indique les travaux primitivement publiés dans les ouvrages collectifs ou dans les recueils périodiques, et ultérieurement édités à part.

Le mot Voyez (V.), désigne les études qui n'ont pas été (à notre connaissance) tirées à part, et qu'on doit aller chercher dans les Collections ou Recueils dans lesquels ils ont paru. A. R.

---

(1) On trouvera : — la musique publiée en France, au *Ménestrel*, 2 bis, rue Vivienne. — les livres belges chez MM. Borrani et Droz, rue des Saints-Pères, 9; — les livres allemands chez M. Franck, rue Richelieu, 67.

J.-L. HEUGEL, éditeur responsable.

PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

JESU DULCIS.

MOTET À 4 VOIX. VITTORIA.

(Met: 𝅗𝅥 = 60)

Soprano. *pp* Je _ su dul _ _ cis me _ _ mo _ _

Alto. *pp* Je _ _ su dul _ cis me _ _ mo _ _

Tenore. *pp* Je _ su dul _ _ cis me _ _ mo _ _

Basso. *pp* Je _ _ su dul _ _ cis me _ _

Réduction pour Orgue.

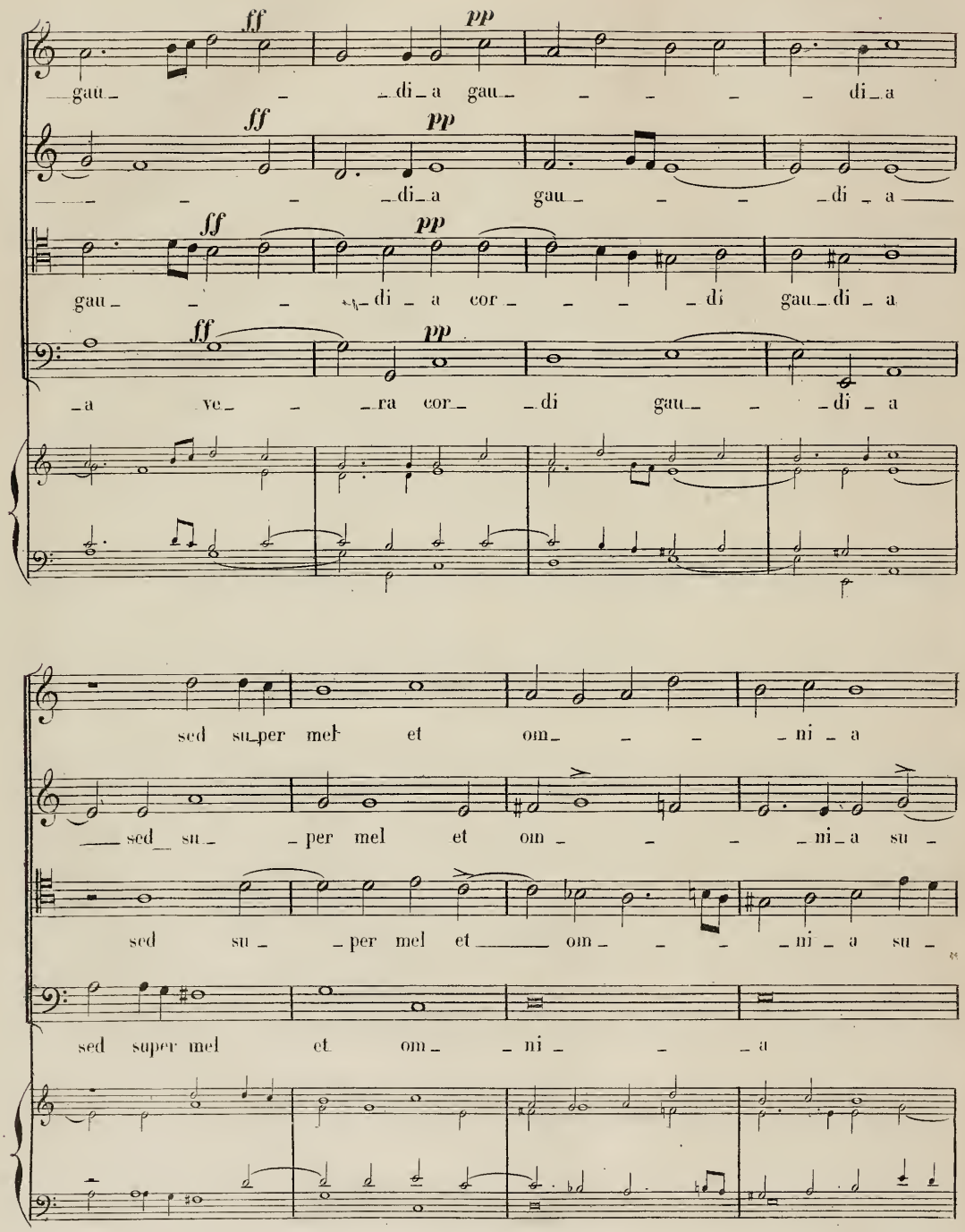
_ _ri _ a dans ve _ _ra ve _ _ _ra cor _ _ _di *cresc:*

_ _ri _ a dans ve _ _ra cor _ _ _di gau _ *cresc:*

_ _ri _ a dans ve _ _ _ra cor _ _ _di *cresc:*

_mo _ ri _ a dans ve _ _ra cor _ _di gau _ _ di _ *cresc:*

Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis r. Vivienne. Fr. 2.50. Imp: Thierry, 1 cité Bergère.


ff
pp
gau di a gau di a
di a gau di a
gau di a cor di gau di a
a ve ra cor di gau di a
sed su per mel et om ni a
sed su per mel et om ni a su
sed su per mel et om ni a su
sed super mel et om ni a

su - per mel et om - - ni - a e - - jus dul - - cis

- per mel et om - - ni - a e - - - jus dul -

- per mel et — om - - ni - a e - - - jus

et om - - - ni - a e - -

rallent.

præ - - sen - - - ti - - a dul - cis præ - sen - ti - a.

rallent.

- cis præ - - sen - - ti - a dul - cis præ - sen - - ti - a.

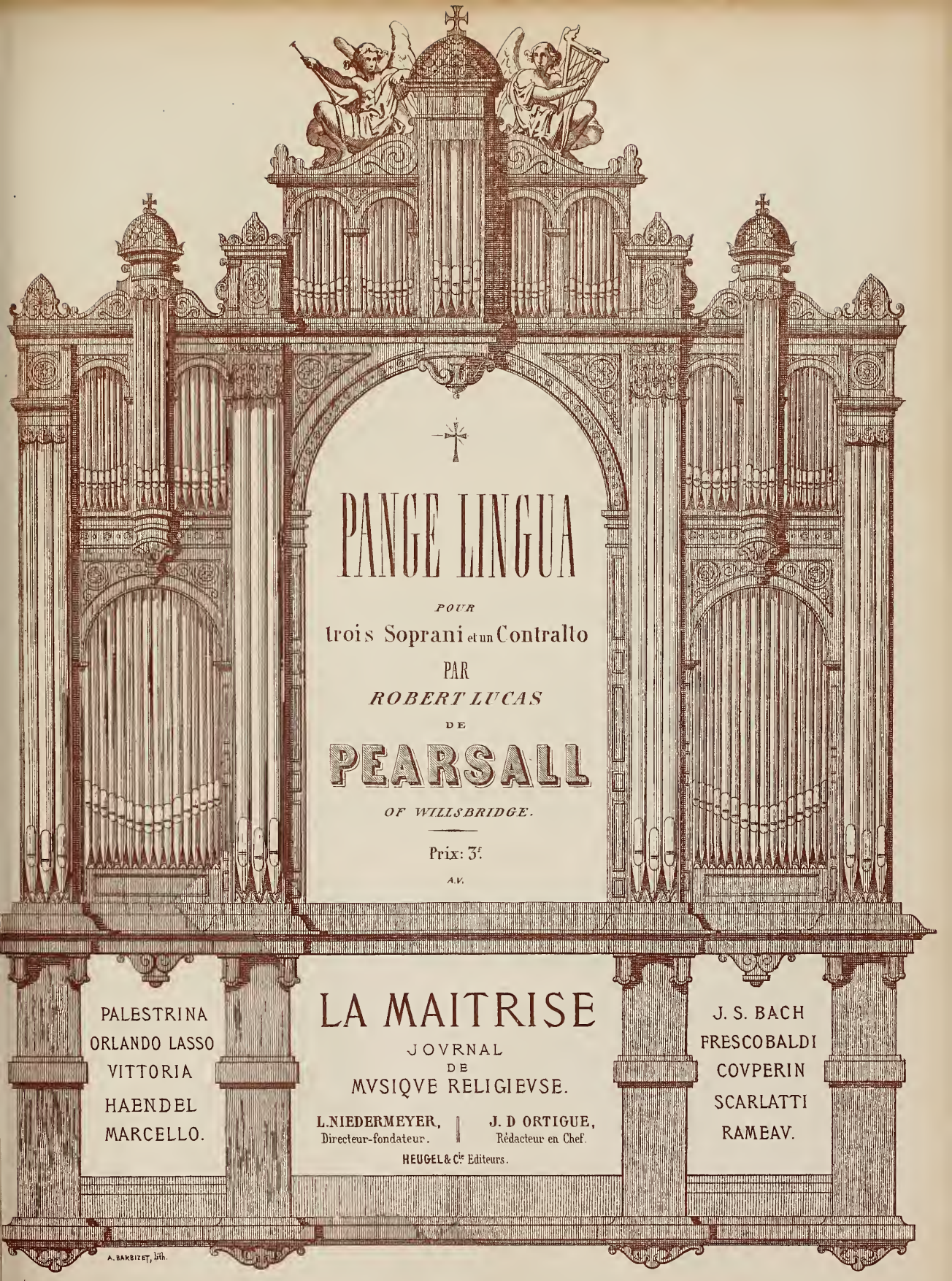
rallent.

dul - cis præ - - sen - - - ti - a dul - cis præ - sen - - ti - a.

rallent.

- jus dul - cis præ - sen - - - ti - - a.

rallent.



PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

PANGE LINGUA

POUR 3 SOPRANI et 1 CONTRALTO.

ROBERT LUCAS de PEARSALL
of WILLSBRIDGE.

Andante (Mét: 𝅗𝅥 = 60)

solo.

Sop: 1°.

Pan_ge lin_gua glo_ri_o_si cor_po_ris mys_te_ri_
No_bis da_tus, no_bis na_tus ex in_tac_ _ta vir_gi_

Orgue.

_um San_gui_nis_que pre_ti_o_si, quem in mun_di pre_ti_
_ne Et in mun_do con_ver_sa_tus spar_so ver_bi se_mi_

_um Fruc_tus ven_tris ge_ne_ro_si rex ef_fu_ _dit gen_ti_
_ne Su_i mo_ras in co_la_tus mi_no clau_ sit or_di_

Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis r. Vivienne H. 2093. Imp: Thierry, 1 cité Bergère

TUTTI.

_um Fruc_tus ven_tris ge_ne_ro_si Rex ef_fu dit gen_ti_
_ne Su_i mo_ras in co_la_tus mi_ro clau_sit Or_di_

Sop: 2º TUTTI.

Fruc_tus ven_tris ge_ne_ro_si Rex ef_fu dit gen_ti_
Su_i mo_ras in co_la_tus mi_ro clau_sit Or_di_

Sop: 3º TUTTI.

Fruc_tus ven_tris ge_ne_ro_si Rex ef_fu dit gen_ti_
Su_i mo_ras in co_la_tus mi_ro clau_sit Or_di_

Alto. TUTTI.

Fruc_tus ven_tris ge_ne_ro_si Rex ef_fu dit gen_ti_
Su_i mo_ras in co_la_tus mi_ro clau_sit Or_di_

_um Tan_tum er_go sa_cra_
_ne Ge_ni_to_ri ge_ni

_um
_ne

_um
_ne

_um
_ne

_men_tum Ve_ne_re _ mur cernu _ i Et au _ ti_quum do_cu_men_tum No_vo
_to _ que Laus et ju _ _ bi_la_ti _ o Sa_lus hor nor vir_tus quo_que sit et

ce _ dat ri _ tu _ i Praestet fi _ des sup_ple_men _ tum Sen_su _ um de_fec_tu_
be _ _ ne_dic_ti _ o Pro_ce den _ ti ab u _ tro _ que Compar_ sit lauda_ti_

TUTTI.

_i Praestet fi _ des sup _ ple_men _ tum Sen_ su _ um de_fec_tu _ i.
_o Pro_ce_den _ ti ab u _ tro _ que Com_par_ sit lau_da_ti _ o.

Sop: 2º TUTTI.

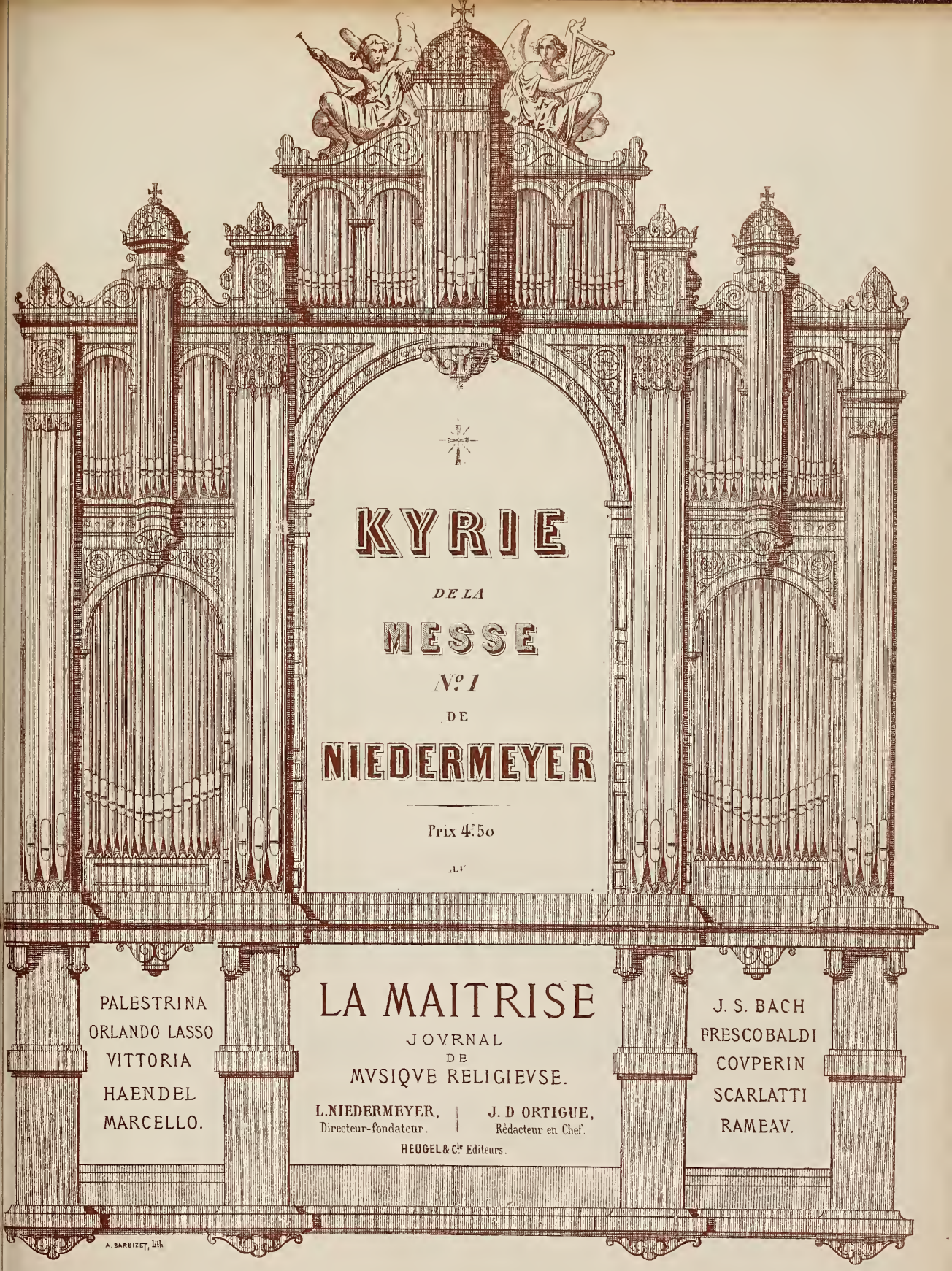
Praestet fi _ des sup _ ple_men _ tum Sen_ su _ um de _ fec_tu _ i.
Pro_ce_den _ ti ab u _ tro _ que Com_par_ sit lau _ da_ti _ o.

Sop: 3º TUTTI.

Praestet fi _ des sup _ ple_men _ tum Sen_ su _ um de _ fec_tu _ i.
Pro_ce_den _ ti ab u _ tro _ que Com_par_ sit lau _ da_ti _ o.

Alto. TUTTI.

Praestet fi _ des sup _ ple_men _ tum Sen_ su _ um de _ fec_tu _ i.
Pro_ce_den _ ti ab u _ tro _ que Com_par_ sit lau _ da_ti _ o.



PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

KYRIE.

MESSE N° 1. L. NIEDERMEYER.

Moderato. (♩ = 80)

ORGUE.

SOPRANO. Ky_ _ri_ _e e_le_i_son

ALTO. Ky_ _ri_ _e e_le_i_son

TENORE. Ky_ _ri_ _e e_le_i_son

BASSO. Ky_ _ri_ _e e_le_i_son

Ped.

Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis r. Vivienne. H. 2051. Imp: Thierry 1 cité Bergère.

Ky_ _ri_ e e_ _le_ i_son

Ky_ _ri_ e e_ _le_ i_son

Ky_ _ri_ e e_ _le_ i_son

Ky_ _ri_ e e_ _le_ i_son

Ky_ _ri_ _e e_le_i_son e_

Ky_ _ri_ _e e_le_i_son e_

Ky_ _ri_ _e e_le_i_son e_

Ky_ _ri_ _e e_le_i_son e_

le - i - son e - le - i - son

le - i - son e - le - i - son

le - son e - le - i - son

le - i - son e - le - i - son

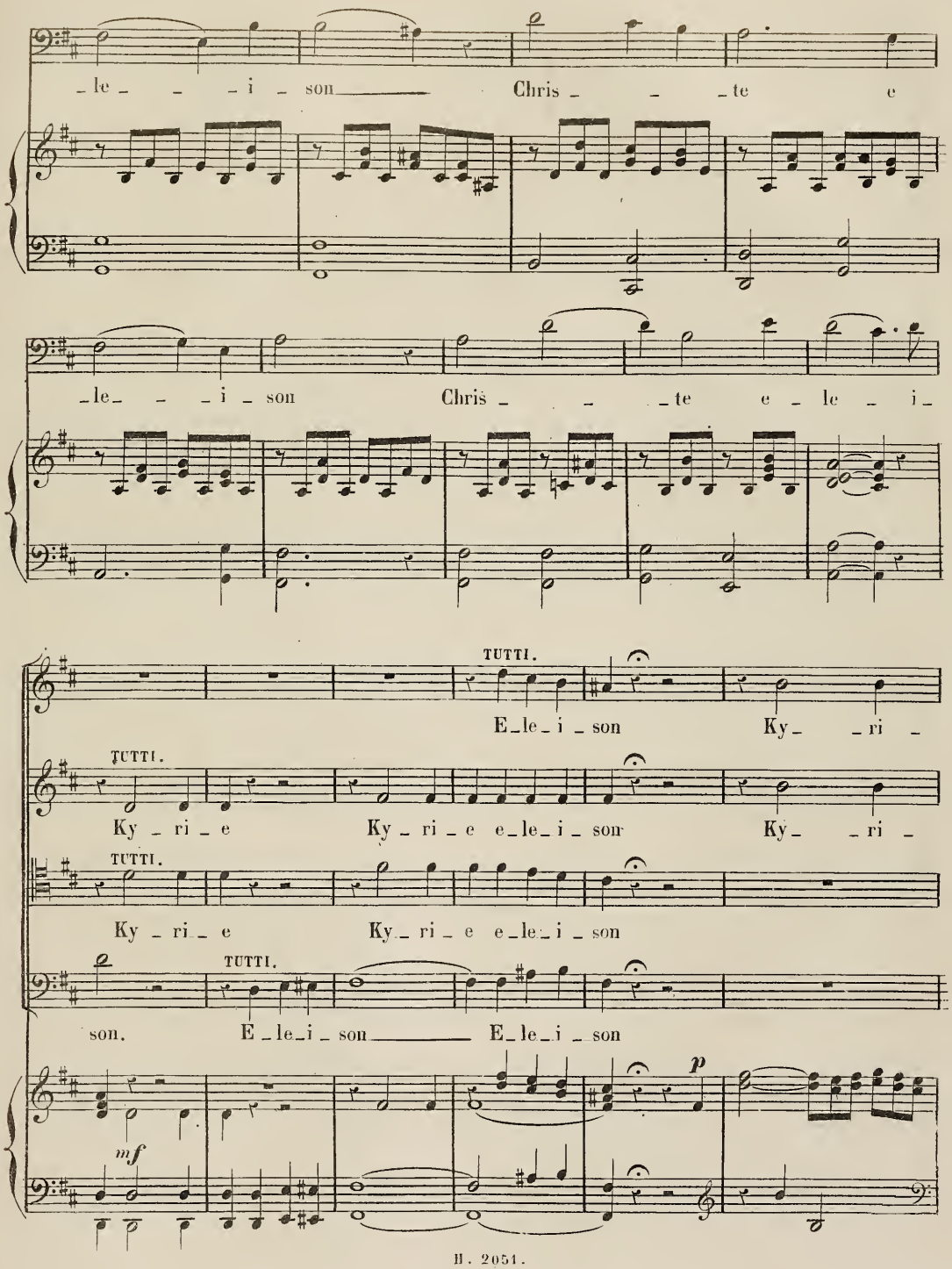
pp

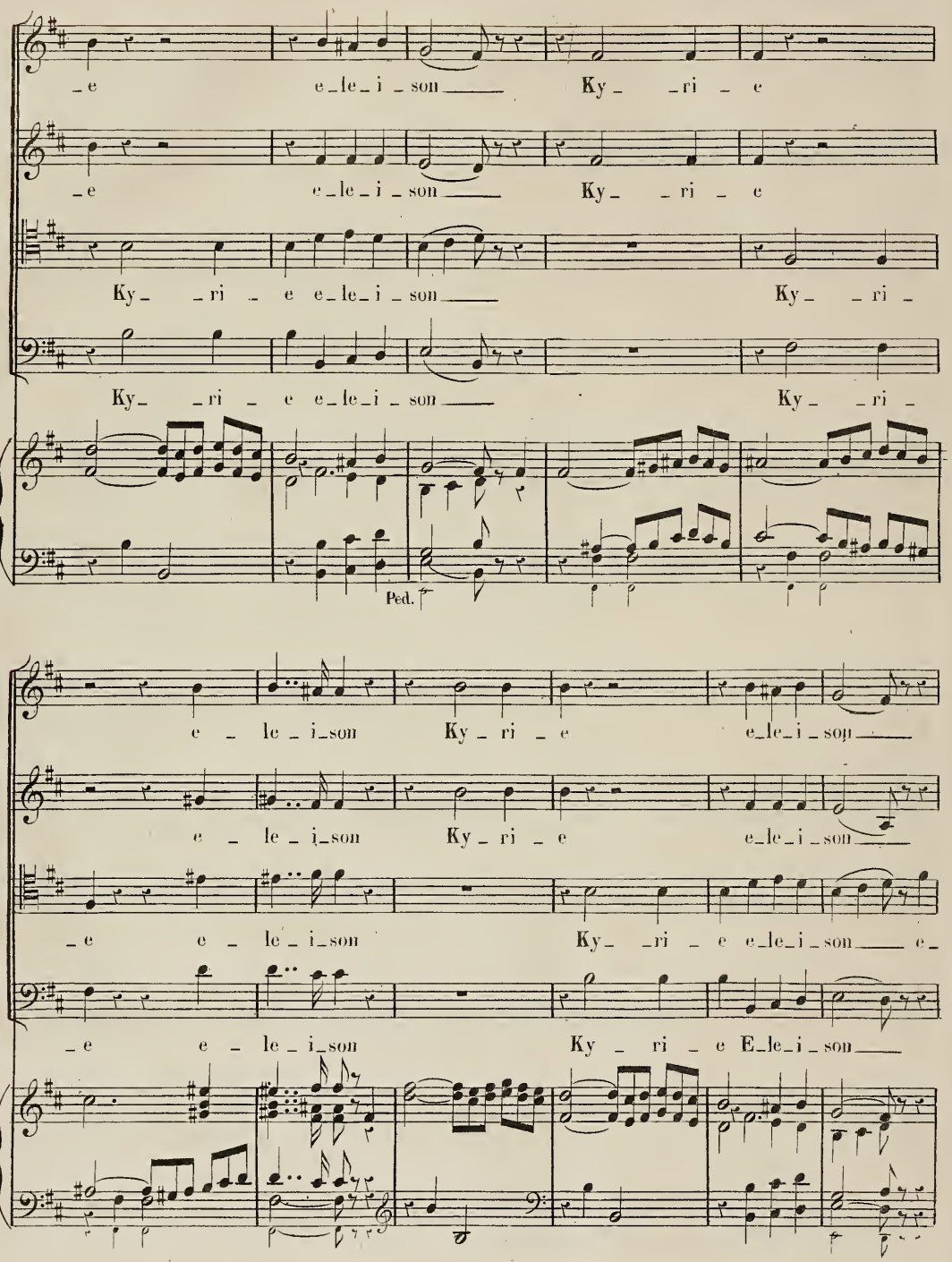
Solo.

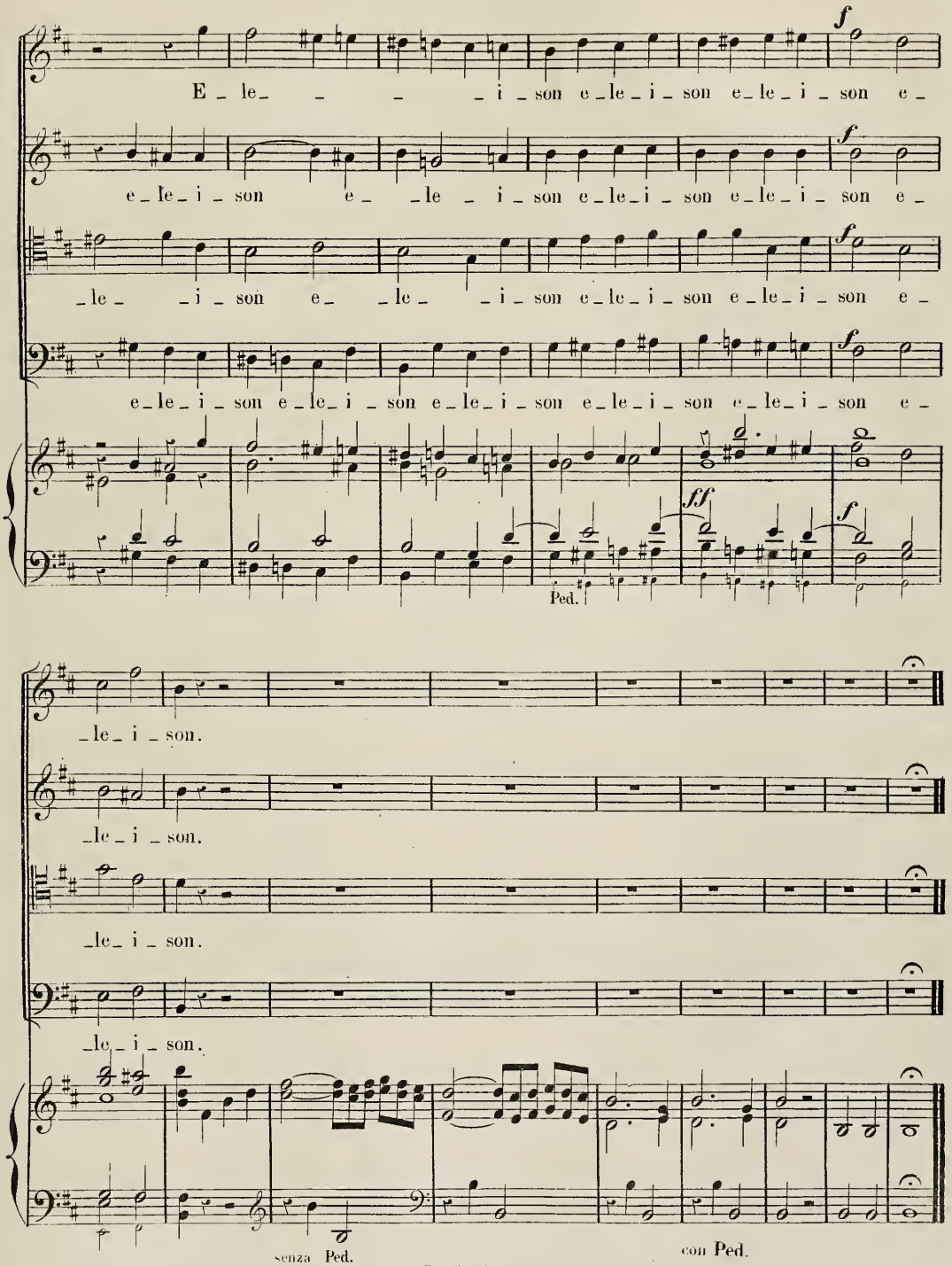
Chris - te e - le - i - son Chris -

con Ped.

e - le - i - son Chris - te e -


le i son Chris te e
le i son Chris te e le i
TUTTI.
E le i son Ky ri
TUTTI.
Ky ri e Ky ri e e le i son Ky ri
TUTTI.
Ky ri e Ky ri e e le i son
TUTTI.
son. E le i son E le i son
mf
p


e e le i son Ky ri e
e e le i son Ky ri e
Ky ri e e le i son Ky ri
Ky ri e e le i son Ky ri
Ped.
e le i son Ky ri e e le i son
e le i son Ky ri e e le i son
e e le i son Ky ri e e le i son e
e e le i son Ky ri e E le i son


f
E _ le _ _ _ _ i _ son e _ le _ i _ son e _ le _ i _ son e _
e _ le _ i _ son e _ _ le _ i _ son e _ le _ i _ son e _ le _ i _ son e _
_ le _ _ i _ son e _ _ le _ _ i _ son e _ le _ i _ son e _ le _ i _ son e _
e _ le _ i _ son e _ le _ i _ son e _ le _ i _ son e _ le _ i _ son e _ le _ i _ son e _
ff
Ped.
_ le _ i _ son.
_ le _ i _ son.
_ le _ i _ son.
_ le _ i _ son.
senza Ped.
con Ped.

PARIS, AU MÉNESTREL, 2 bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

FUGUE

POUR ORGUE. ALBRECHTSBERGER.

Flûtes et Bourdons de huit pieds à la main. Flûtes et Bourdons de huit et de seize pieds à la Pédale.

Mod^to. (𝅗𝅥 = 60)

ORGUE.

con Ped.

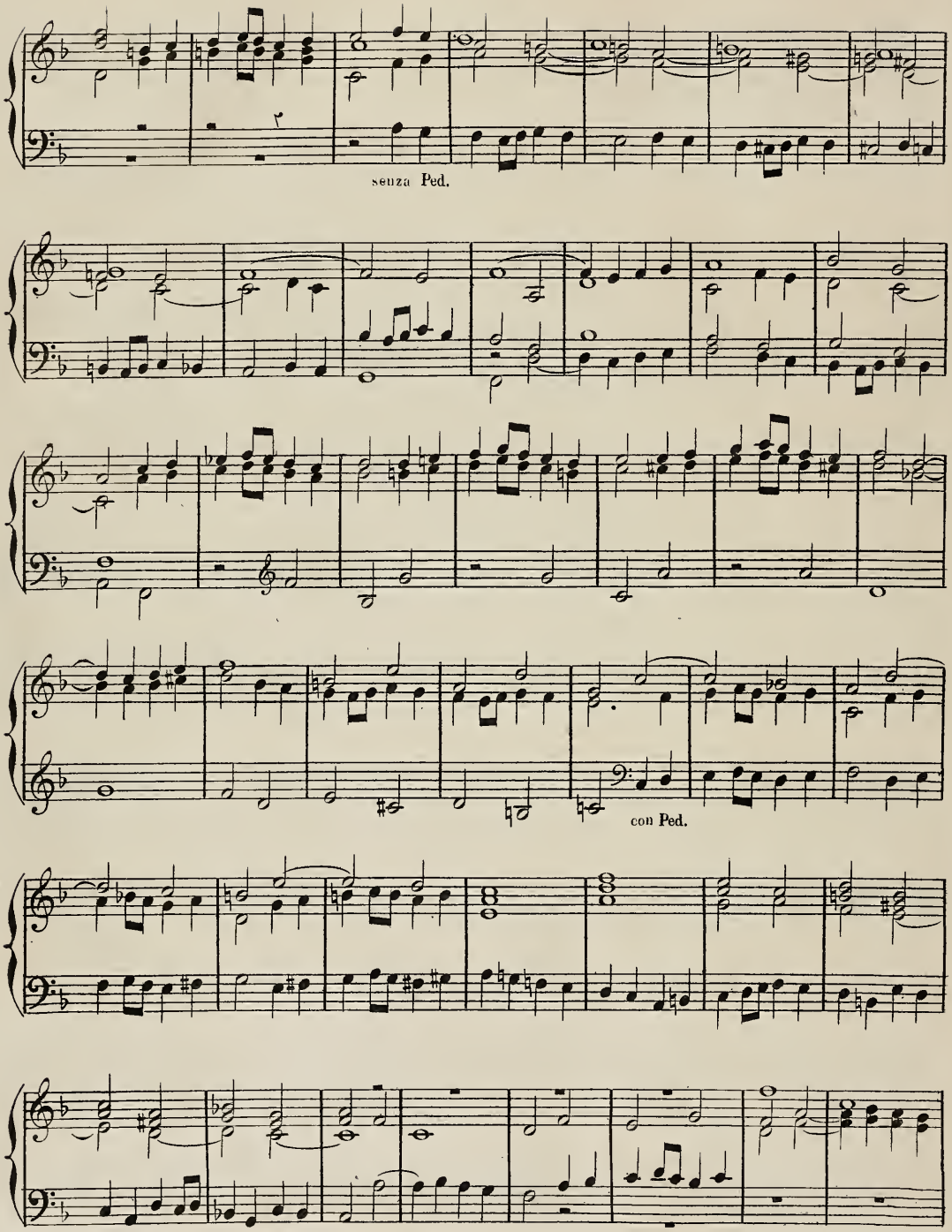
Paris, AU MÉNESTREL 2 bis r. Vivienne. H 2542 Imp: Thierry, 1 cite Bergère

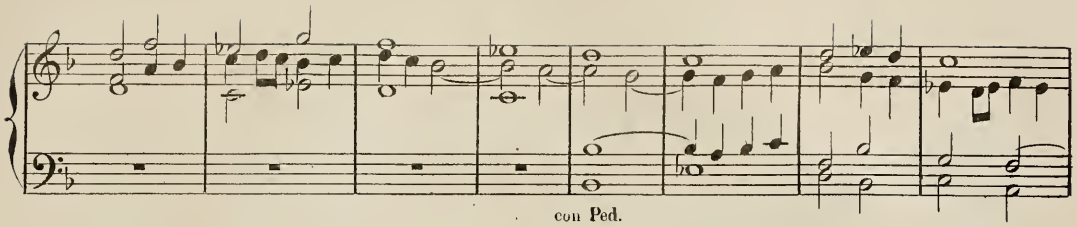
senza Ped.

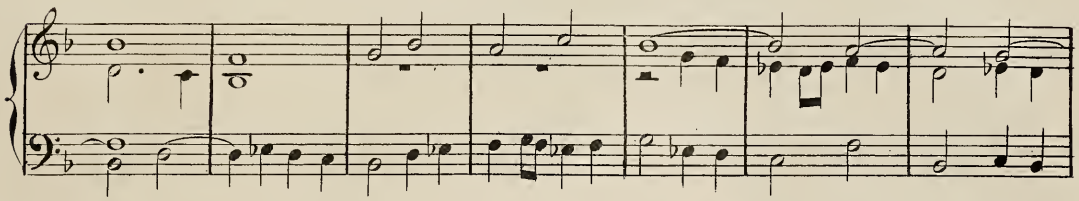
con Ped.

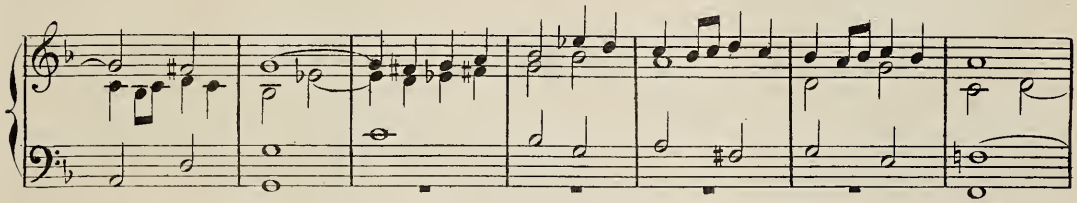
senza Ped.

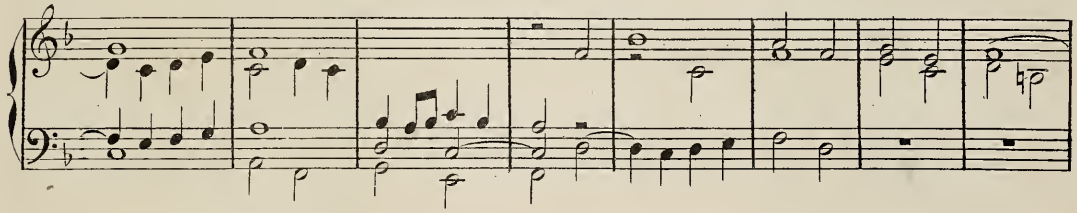
con Ped.

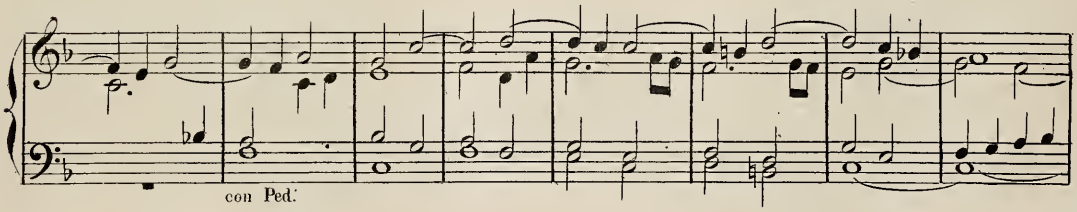

senza Ped.
con Ped.

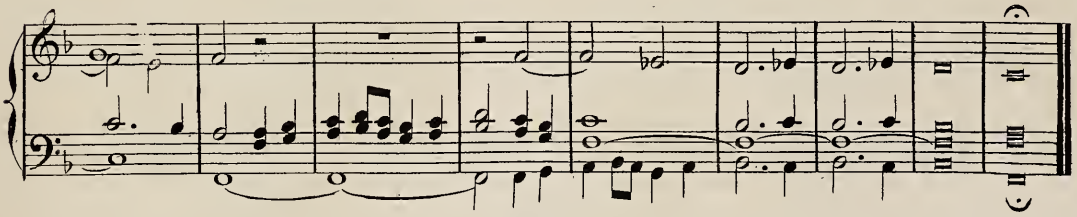

con Ped.




con Ped.




con Ped.

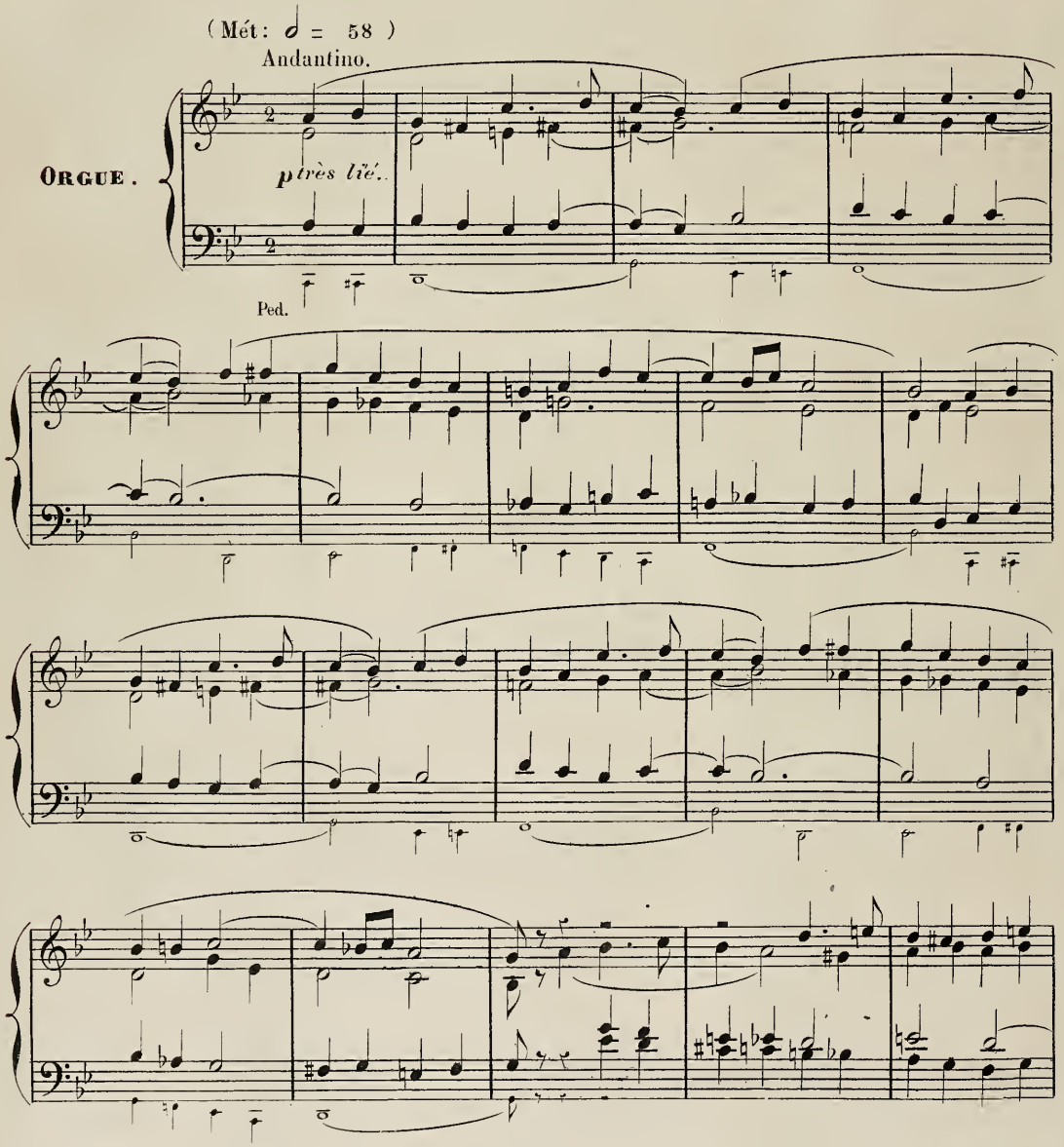


PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

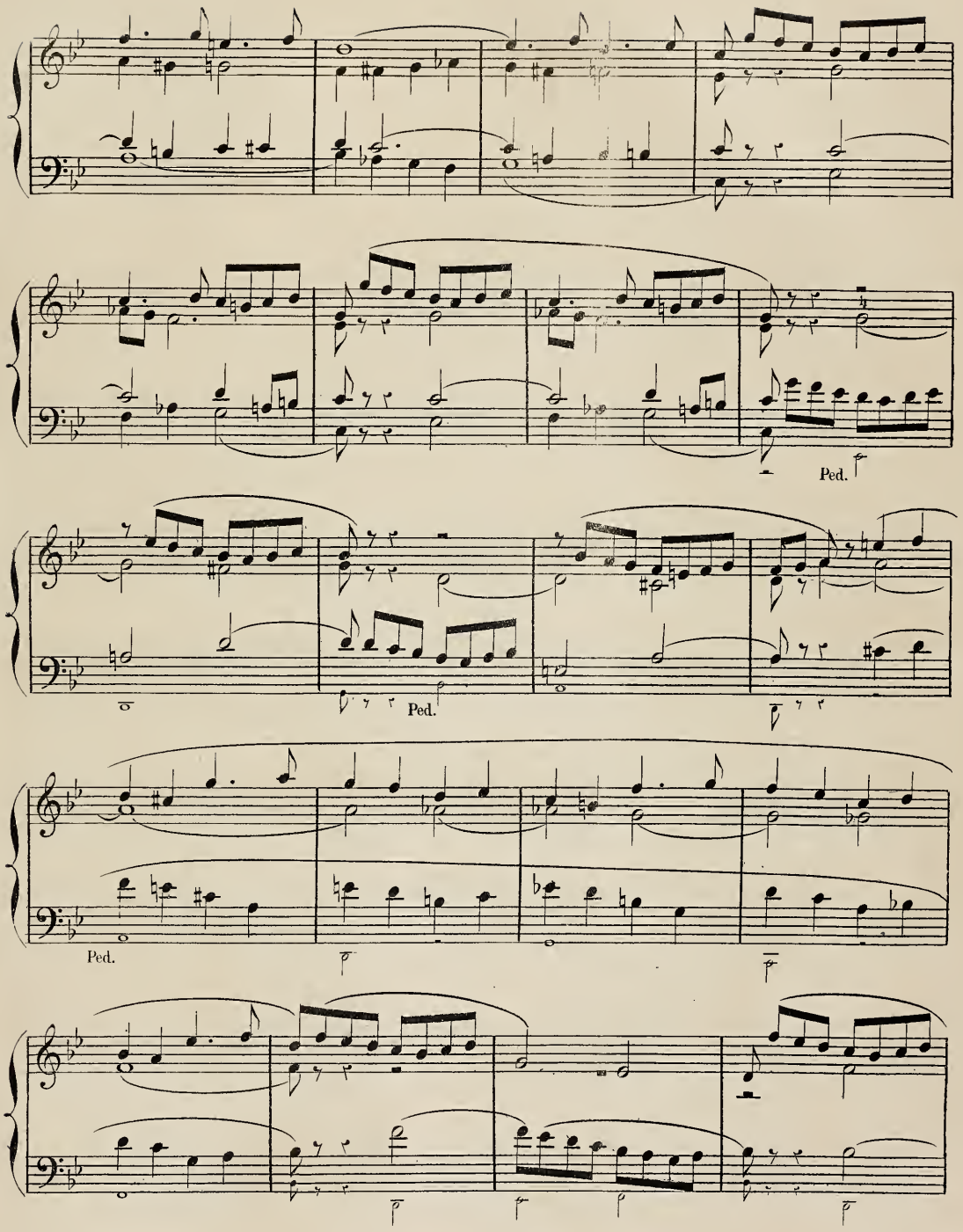
OFFERTOIRE.

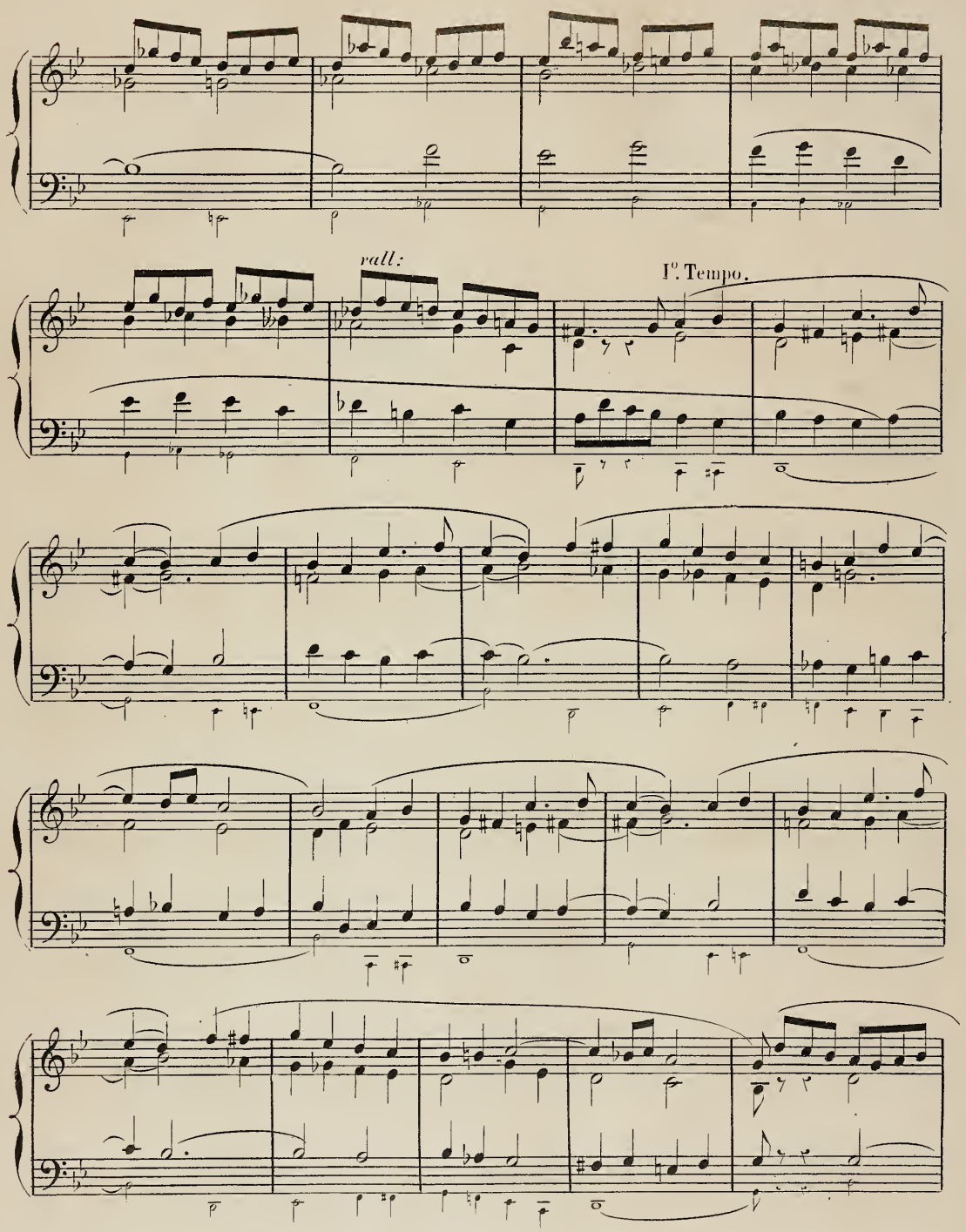
à son ami CH: GOUNOD. LEFÉBURE-WÉLY.

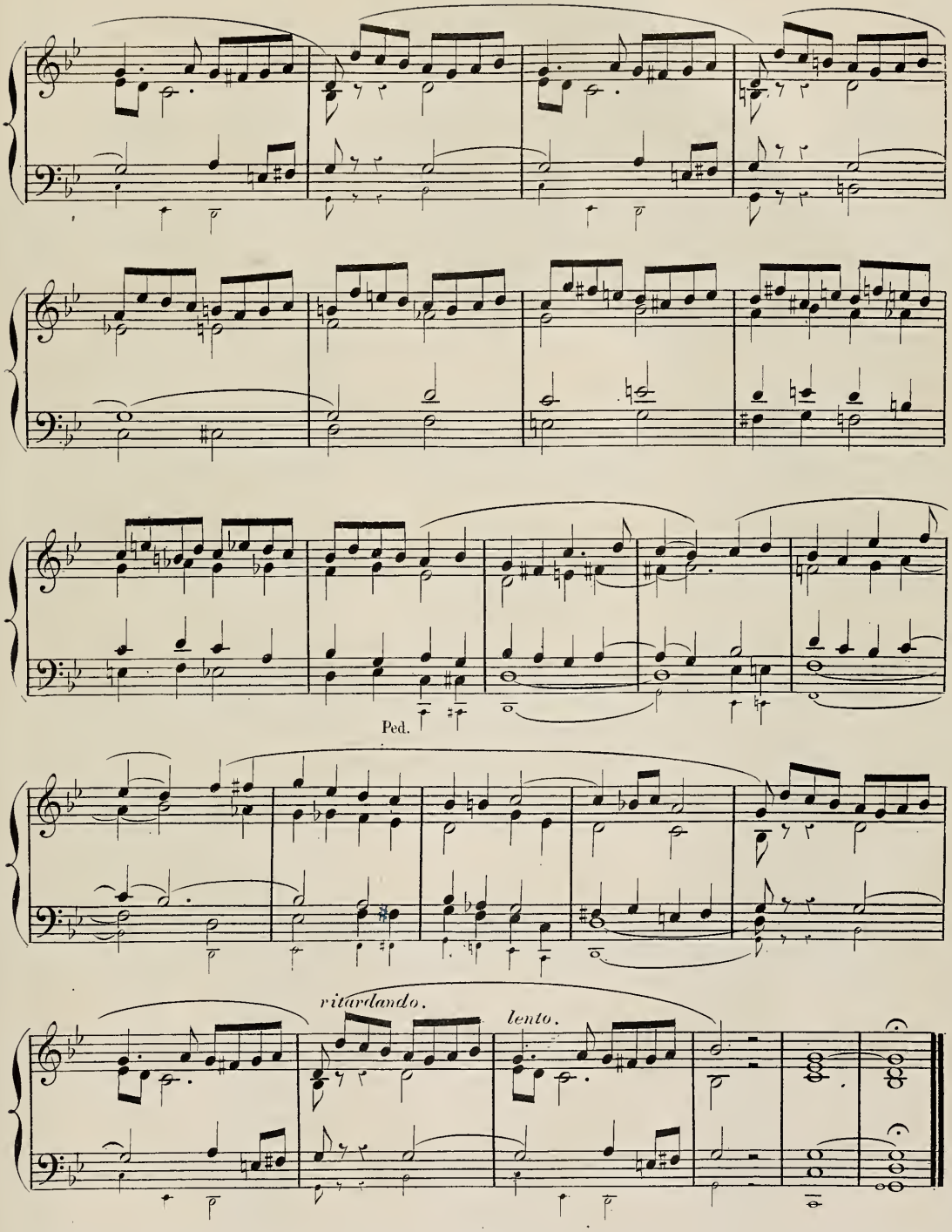
Montres, bourdons et flûtes de 8 pieds.



Paris, Aᵉ MÉNESTREL, 2 bis r. Vivienne. H. 2527. Imp: Thierry, 1 cité Bergère.


Ped.
Ped.
Ped.


rall:
I°. Tempo.


Ped.
ritardando.
lento.

PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

PRIÈRE

POUR ORGUE. *jeux de fonds.* L. NIEDERMEYER.

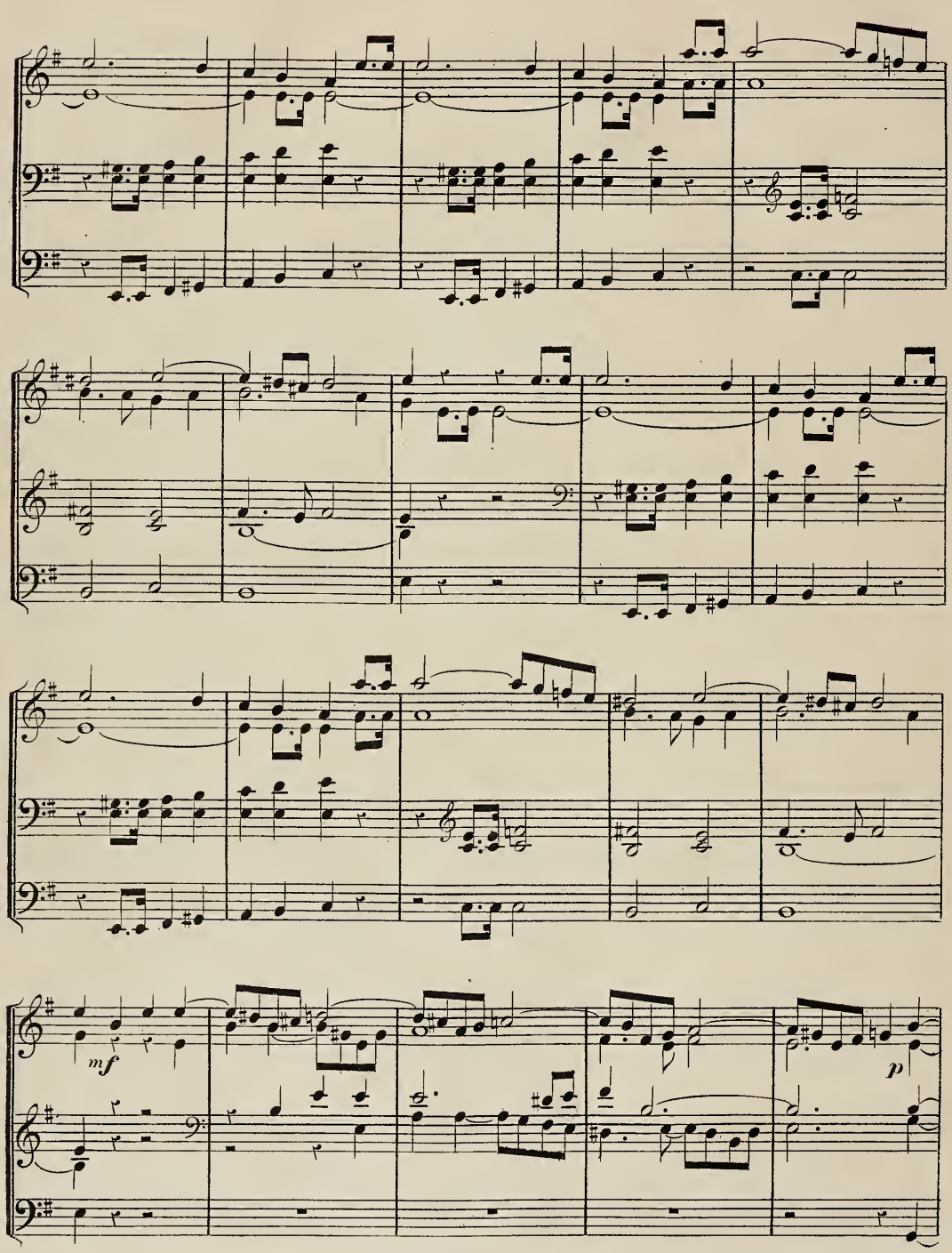
Andante Maestoso (♩ = 60)

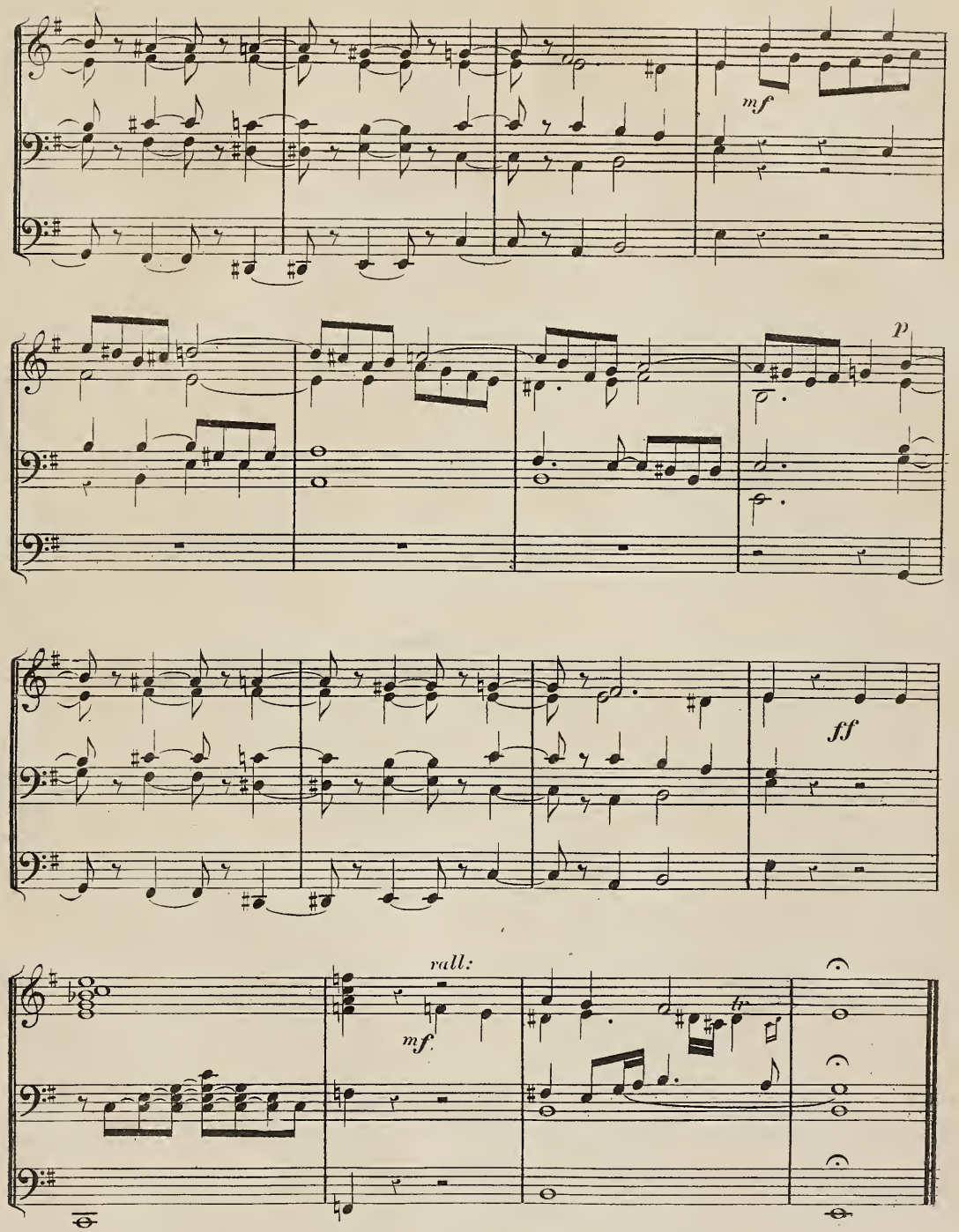
ORGUE. *mf*

PEDALE.

f

Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis r. Vivienne H. 2543. Imp: Thierry, 1 cité Bergère.


mf
p


mf
p
ff
rall:
mf
tr